تاريخ الموسيقى العالمية

الموسيقى فى عصر الباروك

إعداد
أ. د فتحى الصنفاوى
كلية التربية الموسيقية
جامعة حلوان

بسم الله الرحمن الرحيم

رب إشرح لى صدرى ، ويسر لى أمرى ، وأحلل

عقدة من لسانى يفقهوا قولى .

صدق الله العظيم

سورة طه

أية (٢٤)

الموسيقى فى عصر الباروك
(١٦٠٠ - ١٧٥٠)

اولا - الموسيقى الغنائية

عصـــر البـــاروك

مقـــدمـــة يُطلق تعبير ـ عصر الباروك ـ فى التاريخ الموسيقى العالمى على الموسيقى الأوروبية فى القرنين السابع عشر والثامـــن عشر ، وبالتحديد فى الفترة بين حوالى عام (١٦٠٠ ـ ١٧٥٠) والتـــى تميزت فيه الموسيقى بأسلوب معين كان له الغلبة والوضوح فى تلك الفترة.

شاعت واستخدمت تلك التسمية (عصر الباروك) أول الامر للدلالـــة على أسلوب الانشاءات المعمارية والازياء والمصنوعات اليدوية ، والتى إتصفت بالزخرفة الزائدة المتكلفة والتعقيد ، الذى لم يلبث أن إنتقل كذلك ليشمل التعبير عن موسيقى تلك الفترة ، بعد أن إتصفت هى الأخرى بنفس الطابع ونفس الصفات والخصائص الفنية .

أما كلمة ـ باروك ـ فهى تعنى لُغويا ، التعقيد والزخرفة والتكلف والحشو الزائد عن الحد ، وهى بالانجليزية Barok وباللغة الفرنسية Barque وبالايطالية Barocco .

وكان إطلاق تعبير ـ موسيقى الباروك ـ على المؤلفـــات الموسيقية الغنائية (الأصوات البشرية) أولا ، ثم المؤلفات الموسيقية الآلـية (للآلات الموسيقية) بداية بأعمال (مونتفردى) حتى أعمال العظيم (ى. س. باخ) ، وما بينهما من المؤلفات الموسيقيـــة للكثيرين من كبار موسيقيى تلك الفتـرة ، وهى المؤلفات التى كانـــت تحفل بالكثير من ـ الكادنسات والزخارف (وهى الأجزاء الارتجالية المليئة بالحليات والاستعراضات الزخرفية اللحنية) .

وبذلك فإن موسيقى الباروك تختلف بشكل واضح وكبير عـــن موسيقى عصر النهضة الأسبق بفكرها وجوهرها الروحى ، وأيضا عـــن

موسيقى العصر الكلاسيكى التالى (من حوالى عام ١٧٥٠ - ١٨٠٠ م) .

ورغم أن خصائص عصر الباروك تتركز فى تأصيل القيم البوليفونية التى صبغت الموسيقى الغنائية الكورالية ، ثم الموسيقى الآلية ، إلا أنه برز فيه كذلك الاهتمام بالقيم الهارمونية ، كما أن ذلك العصر شهد مولد فن الأوبرا الهوموفونى الطابع ، والذى تعارضت قيمه الفنية تماما مع القيم الأساسية لعصر الباروك ،

وكانت نتاجا لتضارب الآراء والمفاهيم والعلاقات بين النصوص الشعرية فى الأعمال الغنائية ، وبين القيم والمثل الموسيقية الجمالية البوليفونية ، جريا وراء البحث عن القيم التعبيرية العاطفية ، وهكذا برز فن جديد لم يعرفه العالم من قبل (الأوبرا) فى أحضان عصر الباروك وشهد بداياته التجريبية حتى أصبح فنا له أصوله وتقاليده وأسسه .

وعصر الباروك هو الممهد لطريق العصر الكلاسيكى حيث تأصلت فيه وتحددت الصيغ الموسيقية ، ووضعت أسسها فيه وصارت منهجا وأسلوبا شائعا وقاعدة بنائية ثابتة كلاسيكية ، كما ظهرت المؤلفات والدراسات والمجلات والكتب ، التى وضعت أسس العلوم الموسيقية مثل الكنترابونتية والهارمونية والكتابة والتوزيع الآلى والعزف ، إلى جانب المؤلفات ذات الطابع التعليمى والدراسى .... الخ . والتى سار على نهجها أساتذة الموسيقى الكلاسيكية بعد ذلك ، وهو ما ظهر فى روائع المؤلفات السيمفونية والسوناتات والكونشرتوات ، بما إكتسبه فيه المؤلفين الموسيقيين من خبرة وسيطرة على جوهر فن وأسلوب الكتابة الموسيقية للآلات فى ذلك العصر .

أما أهم عنصر أضافه عصر الباروك إلى الموسيقى ، فكان

العنصر الانسانى الذى أثرى الموسيقى بما أدخل عليها من التعبير العاطفى بشكل فنى بعد أن كانت الموسيقى مجرد أداء بوليفونى دينى غالباء مليىء بالأصوات والألحان المتشابكة المكدسة بعيدا عن التعبير والانفعال العاطفى الذاتى، وبذلك أصبح للموسيقى أسلوب جديد برزت فيه قيمة الخط اللحنى الأصلى الواضح (الجملة الميلودية المعبرة) بين الخطوط والأصوات الأخرى المصاحبة للحن الاصلى ، وقد كان لهذا الأسلوب أهميته التى تعادل أهمية الأسلوب الآخر الذى يمتلىء بالخطوط اللحنية المتشابكة البوليفونية برصانتها ودقتها وهذا الأسلوب الجديد (خط لحنى أساسى وله مصاحبة بخطوط ثانوية) هو الأسلوب الذى أطلق عليه بـ . الهوموفونية .

الهوموفونية هى : لحن واحد هام له مصاحبة أو مساندة من تآلفات هارمونية تضفى عليه ظلالا من التعبير.

الهارمونية هى : العلاقة الرأسية بين الأصوات والدرجات ، وهى تعتمد على نظريات التآلف والتنافر بين الأصوات ، والعلاقة بين الأبعاد الموسيقية .

البوليفونية هى : فن نسج الألحان المتداخلة والمتآلفة أفقيا ، وهى فن توازى وتشابك الألحان وتآلفها أفقيا ، بشكل يحتفظ فيه كل لحن أو خط لحنى بقيمته الذاتية فى تعادل فى الأهمية بين كل الخطوط ، وهى كذلك ، فن تعدد التصويت .

===========================

الموسيقى الغنائية في عصر الباروك

ترك عصر النهضة السابق بصمته المؤثرة والمباشرة على مجرى التطور الموسيقى فى أوروبا ، فقد وُضعت فيه الأُسس الأولى لخطوات التطور التى شملت أوجه النشاطات الموسيقية المختلفة ، التى وضعها علماء وفنانو عصر النهضة وهى :

١ ـ التطور السريع للآلات الموسيقية وصناعتها ، وبداية ظهور آلات لوحات المفاتيح (كيبورد) مثل الكلافيكورد والهاربسكورد ، وتطور آلات العود والفيول إلى ـ الفيولينه ـ وعائلتها بعد ذلك ، وآلات النفخ المختلفة مثل : الفلوت والأوبوا والكورنو والكورانجيليه ، وتطوير الأورغن وتحسين الامكانيات الصوتيه والتكنيكية لتلك الآلات ، وإبتكار نوعيات جديدة مشابهة منها أصغر أو أكبر ، مما يُعطى مجالا أوسع لتنويع الكتل الصوتية فى مساحة صوتية واسعة ، أتاحت للمؤلفين مجالات كبيرة لفن الكتابة البوليفونية لعدة أصوات فى وقت واحد فى مناطق صوتية متعددة .

٢ ـ كان من أهم إنجازات عصر النهضة ، التوصل إلى التدوين الموسيقى الكامل التكوين والقيم الفنية ، والذى يُمكن أن يُسجل ويوضح كل القيم الموسيقية مجتمعة بشكل واضح ميسر ، من تدوين ـ الطبقة الصوتية والحركة اللحنية ، إلى القيم الزمنية والايقاعية وشكل الأداء وأسلوبه وسرعته ونواحى التعبير فيه ... الخ .

٣ ـ ظهور الصيغ الموسيقية الكنيسية والدنيوية والشعبية بمختلف

قيمها وأشكالها مثل : الكلاوزولا ـ الموتيت ـ المادريجال ـ البلّاتا ـ الروندو ـ الباس ـ الكاتشيا ـ الكانزو ـ ، البالاد ـ الڤيرليه ... الخ ، وكلها قائمة على أساليب عديدة في التناول الموسيقي والتركيب والتوليف بين الجمل اللحنية ميلوديا أو بوليفونيا .

٤ ـ إستخدام أسلوب المحاكاة اللحنية والتقليد (الكانون) بين الخطوط والطبقات الصوتية ، وإستخدام بعض القيم ذات الطابع الهوموفوني الهارموني .
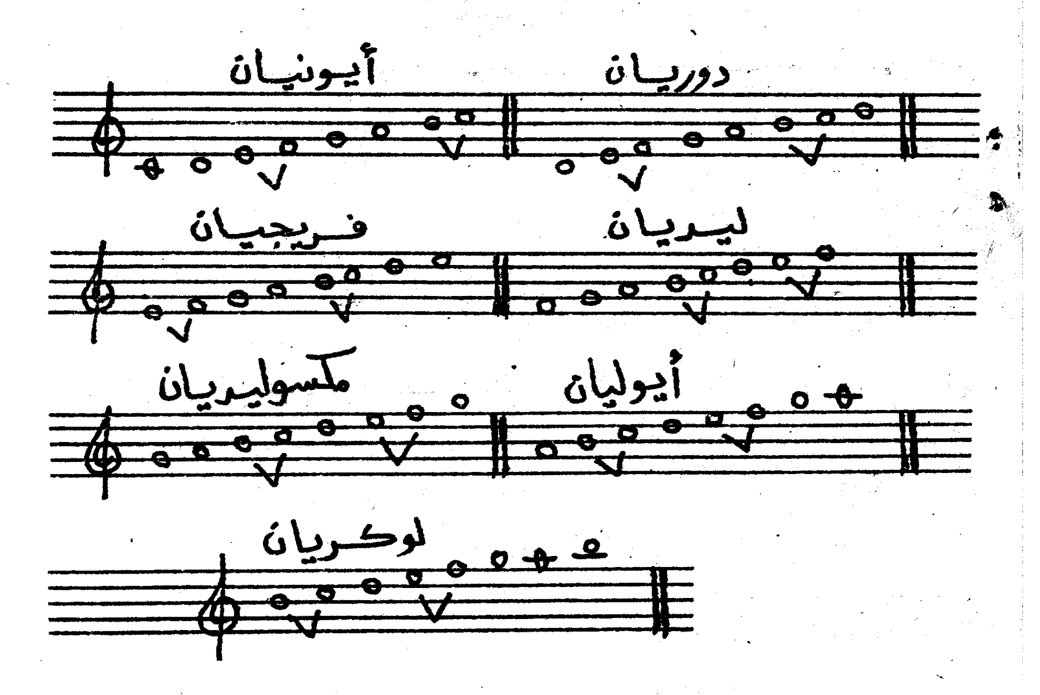
٥ ـ إزدهار الموسيقى الشعبية في الولايات الأوروبية ، بعد أن خفّت سيطرة الكنيسة على أمور الحياة الدنيوية ، وبداية ظهور المدارس والمناهج الموسيقية المختلفة في مناطق أوروبا ، وازدهار الموسيقى في مناطق كانت بعيدة إلى حد ما عن مناطق النشاط الموسيقى وتطورها وإزدهارها مثل أسبانيا ودول الأراضي الواطئة (بلجيكا وهولندا ولوكسمبرج) ، وظهور مؤلفين كان لهم شأن كبير في التطور الموسيقي في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا ... الخ .

٦ ـ إتمام النظام المقامي الكنسي ، على يد كل من أسقف أمبروز في القرن الرابع الميلادي ، ثم الأب جريجوري الأكبر في القرن السادس ، وهو النظام الذي قامت عليه البوليفونية المقامية التي وُضِعت أُسسها في عصر النهضة ، ثم إزدهرت به البوليفونيه ومبادئ عصر الباروك .

==================

وقد كان لتطور الأورجانوم بأنواعه المختلفة ، بداية من الأورجانوم البسيط (المقيد) إلى الأورجانوم الحُر ثم الملون ،

المقامات الكنيسية الأساسية السبعة



ولكل مقام أصلى من تلك المقامات السبعة ، مقام آخر فرعى (بلاجال) تبدأ مساحة التناول اللحنى فية من حيز يقل أربعة درجات هابطة من درجة الركوز للمقام الأصلى ، ولمسافة أوكتاف واحد أيضا ، مع ملاحظة أن درجة الركوز لكل من المقام الأصلى والفرعى له واحدة ، ولكن تختلف منطقة الحركة اللحنية بينهما ، فهى فى المقام الأصلى فوق درجة الركوز ، بينما هى فى المقام الفرعى حولها .

وقد كان لتطور الأورجانوم بأنواعه المختلفة ، بداية من الأورجانوم البسيط (المقيد) الى الأورجانوم الحر ثم الملون

مـا وضع الأسس الأولى لتطور البوليفونية ، التى وجدت فى الأداء الصوتى الغنائى مرتعا خصبا لتجاربها ، لأن الموسيقى الآلية والآلة الموسيقية والأداء الآلى ، لم تكن بعد قد وصلت الى المستوى الذى تجد فيه البولوفونية مجالا مناسبا لها ومحققا لأهدافها ، ولم يكن هناك أداء آلى وموسيقى آلية بالمعنى المفهوم ، بل كان التركيز كله ينصب على الموسيقى الغنائية الكنيسية من تراتيل وقداسات، وكافة الشعائر الدينية الكنيسية التى لا تنتهى على مدار العام ، وخصوصا الموسيقى الغنائية الجماعية للكورال ، حيث يلعب فيها الكورال - الأكابيللا (الغناء الكورالى بدون أية آلات مصاحبة أى من الأصوات البشرية فقط) الدور الأساسى والجوهرى .

وقد وجد الموسيقيون الأوائل مجالا وافيا لأفكارهم وخلاصة نزعاتهم التطورية من خلال الأداء الغنائى ، ولكن ومع نهاية عصر النهضة ، وبقدوم عام ١٦٠٠ م ، كانت قد تأصلت بعض الصيغ والأشكال الموسيقية والغنائية ، وتبارى الموسيقيون فى الكتابة البوليفونية حتى بلغت الموسيقى الغنائية الدينية فى القداسات والأعمال الكورالية مثل المادريجال ، وغيرها مبلغا شديدا من التعقيد البوليفونى خصوصا فى إيطاليا ، حيث وصلت على يد المؤلف الموسيقى - بالسترينا (١٥٢٦ - ١٥٩٤) قمة الكتابة البوليفونية .
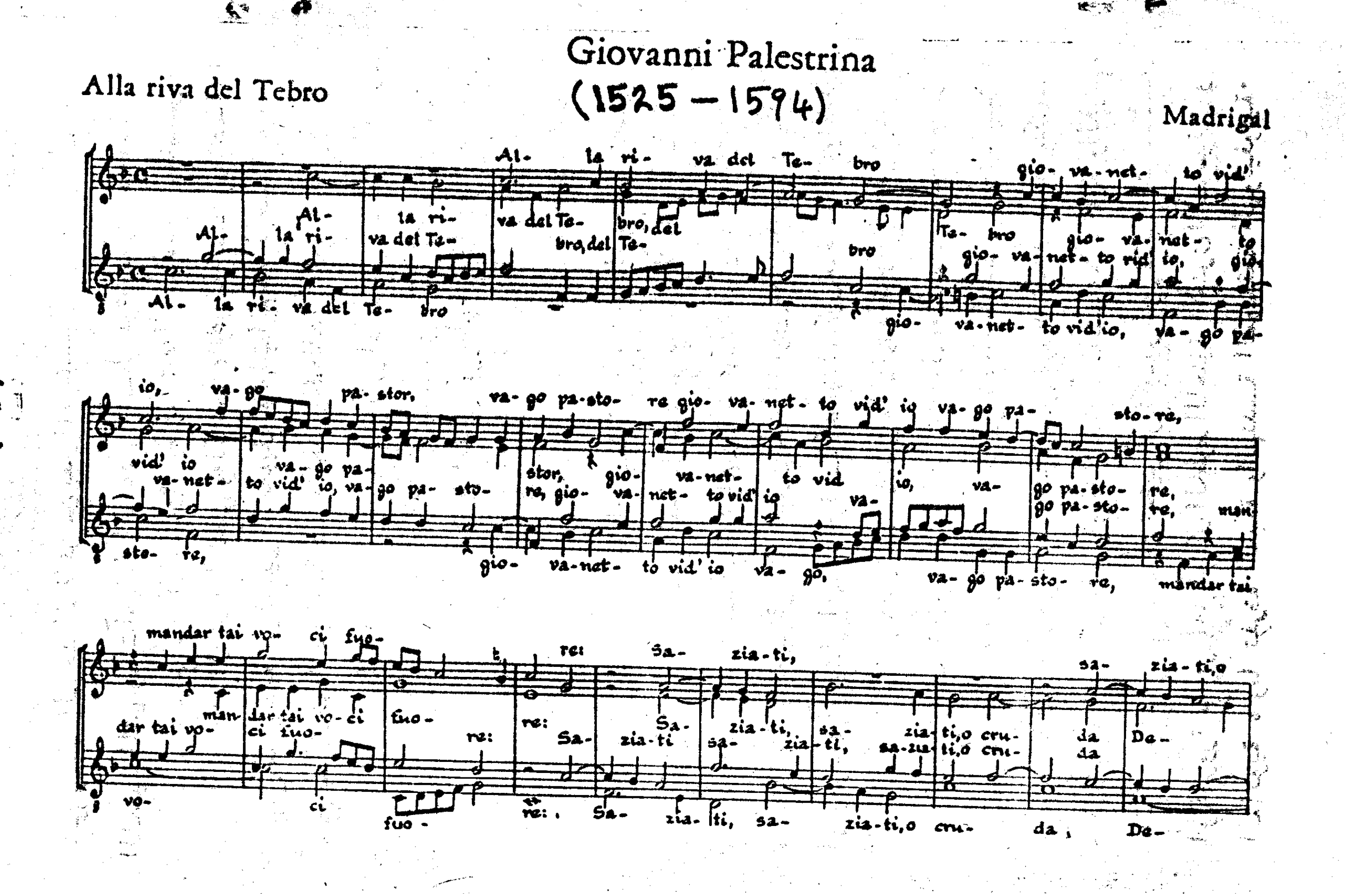
وبمثل ذلك الأسلوب البوليفونى ذى الأسطر اللحنية المتشابكة كانت تُلحن أيضا الأغنيات ذات الطابع الدنيوى خارج الكنيسة مثل : المادريجال الدنيوية الايطالية وكذلك شبيهتها الشانسون - الفرنسية .

غير أن أوروبا كانت قد ملت من الكتابة البوليفونية

Giovanni Palestrina
(1525 – 1594)

Alla riva del Tebro

Madrigal



التى وصلت إلى حد التفاخر من بعض الموسيقيين ، بتكديس الأسطر اللحنية التى وصلت أحيانا إلى عشرة أسطر فوق بعضها ، مستخدمين قدر إستطاعتهم ، كل مبادئ وجماليات هذا الأسلوب المبنى على المحاكاة والتقليد اللحنى والكانون ، وهو ما يسمى بقاعدة الاتباع وما يتبعه من تقصير أو تطويل أو قلب الجمل اللحنية ، مما أصبح يشكل نوعا من التكديس اللحنى والحذلقة الموسيقية ، وبما يشبه الألغاز .

لذلك ظهر رد الفعل الذى تمثل فى شكل ثورة عارمة من الكنيسة التى ساءها أن تتعرض النصوص وكلمات التراتيل الكنيسية الدينية من تفتيت وتكسير لقواعد اللغة والعروض الشعرى ، وذلك فى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر ، بسبب التضحية كاملا بالنص والمعنى فى سبيل عوامل موسيقية تُحتمها وتُمليها قواعد وقوانين الكتابة والنسيج البوليفونى ، من تداخل الألحان وتشابك الأسطر اللحنية والاستقلال اللحنى والايقاعى لكل منها ، وذلك عندما يُضحى المؤلف الموسيقى عند تلحين تلك النصوص بمقطع كامل أو بكلمة أو بحرف ، أو يضطر إلى مد حرف ساكن أو تسكين حرف متحرك والاخلال بكل قواعد اللغة وبديهياتها ، إذا إضطر إلى ذلك حفاظا على القيم الموسيقية والجملة أو التيمة التى يتعامل معها بوليفونيا ، ومن ضرورة المحاكاة بها والتعامل بها فى الأصوات الأخرى المختلفة ، وبنصوص الأسطر الشعرية كذلك أيضا ، مع ترديد تلك التيمة بشكل حرفى أو مُعدَّلة بشكل ما ، وهو ما تحتمه أساسيات الكتابة والقيم الجمالية للبوليفونية ، من تصغير أو تكبير أو إقلاب التيمة ، أو لضرورة ما فى أحد أو كل الخطوط اللحنية الأخرى الأساسية أو الثانوية ، وما تفرضه الحبكة والهندسة الموسيقية البوليفونية .

هذا إلى جانب إحتجاج آخر جاء من جانب الكنيسة كذلك نتيجة لتسرب ألحان وأغانى الأناشيد الدنيوية والشعبية ، إلى بعض القداسات الدينية ، حين تستلفت سمع أحد المؤلفين الموسيقيين جملة لحنية شعبية تُعجبه ، فيستخدمها كتيمة أساسية لحنية لأحد القداسات بدلا من ألحان التراتيل الدينية الأصلية ، كما تقضى بذلك قوانين ولوائح الكنيسة .

ولكن الثورة الهامة التى تركت أثرا كبيرا وواضحا فى تاريخ تطور الموسيقى بشكل عام ، فقد جاء من فلورنسا بإيطاليا قرب نهاية القرن السادس عشر ، حين إجتمعت جماعة من الفنانين والمفكرين والأدباء والموسيقيين ، لمناقشة أحوال الفن والثقافة بشكل عام والموسيقى بشكل خاص كجمعية أدبية فنية ، سُمّيت بجماعة ـ الكاميراتا ـ .

جماعة الكاميراتا

هى مجموعة من المثقفين والأدباء والفنانين كانت تجتمع فى قصر الكونت ـ باردى ـ فى فلورنسا ، وهذه الجماعة ثارت هى الاخرى على ما أصاب الشعر ومعانية من تفتيت وتكسير وإنحطاط بسبب إخضاعه التام لسلطان الموسيقى والنسيج البوليفونى اللذان كانت لهما الاهمية الأولى المطلقة فى العمل الغنائى ، وقد كانت دعوى تلك الجماعة تقوم بالدرجة الأولى على رفض مبدأ التشابك البوليفونى تماما ، حفاظا على حرفية المعنى والمفهوم الشعرى والقواعد اللغوية لأنه لا فائدة كما قالوا من الكلمة والشعر إن لم يُفهم معناه ، وإن لم يؤدى بإلقاء واضح صحيح يُتيح للمعنى المقصود الهدف من وجوده ومن وصوله إلى المستمع ، كما يُتيح فى نفس الوقت للمؤدى حرية التعبير

والأداء الجيد وإثبات الذات الفنية ٠

لذلك نادت - جماعة الكاميراتا - بالعودة إلى إكتشاف الطريقة التى كان يتبعها الاغريق القدامى (اليونان القديم) فى مسرحياتهم ، وأسلوب الأداء الشعرى عندهم ، وإلى إعادة خلق الدراما الاغريقية القديمة ، لأن معنى الدراما يعتمد على وضوح نطق الكلمات وإدراكها بالنسبة للمستمع ، فكان أن إتجهت التجارب الأولى إلى محاولة إستكشاف أسلوب موسيقى جديد من شأنه أن يسمح بذلك الوضوح المنشود ، محققا التوفيق بين الدراما والموسيقى ، وهو ما أضاف إلى أسلوب المسرح الأغريقى القديم ثراء وجمالا ، بإلقاء الشعر مُنغما مع نبرات معبرة واضحة ، ومُصاحبة بسيطة من آلات القيثارات ، (الليرات) ، المزامير (الأولوس) ٠

وكانت المسرحيات والتراجيديات الاغريقية تُؤدى فى الأسواق والمسارح المفتوحة ، حيث يتوسط الممثلون والمؤدون مع المنشدون دائرة كبيرة من الجمهور ، ويتم الحوار والأداء المصاحب بالتمثيل مع الموسيقى من الممثلين والكورس الذى يلعب الدور الهام ، كما يدور الحوار والنقاش بينهم وبين الجمهور أحيانا ، وذلك بأسلوب بسيط من الأداء الالقائى الايقاعى المُعبر ، حول أحداث المسرحية خروجا فى النهاية بما تتفق عليه الآراء كحل للمشكلة أو القضية التى تُعالجها الرواية ٠

وقد طالبت جماعة الكاميراتا بالسير على أسلوب البساطة فى أداء الشعر الغنائى ، على أن يكون بشكل واضح أقرب ما يكون إلى الالقاء التمثيلى بالنبرات الطبيعية ، وأن تُؤدى الموسيقى وظيفتها فى خدمة الشعر دون أن تطغى عليه أو تخضعه لسيطرتها وسُلطانها ، إنما تُبرز معانيه ، أى فى توفيق بين القيم الشعرية والموسيقية البسيطة ٠

ورجال الكاميراتا كانوا من الفنانين والموسيقيين المشهورين اللذين ملكوا ناصية فن الموسيقى ، ومن العجيب أنهم جميعا من أعظم الموسيقيين البوليفونيين ، ومن أهم من كتبوا المؤلفات البوليفونية الغنائية والآلية وبلغوا الذروة فى هذا الفن مع نهاية القرن السادس عشر ومنهم :

= الشاعر - رينوتشينى - الذى ساهم بكتابة أشعار الأوبرات الأولى
= فنتشر جاليلى - المغنى وعازف العود الممتاز ٠
= بيبرى ، كاتشينى - المغنيان والمؤلفان الموسيقيان ٠
= كافاليبرى ، الموسيقى من روما ، والذى قضى سنوات فى مدينة فلورنسا مقر الكاميراتا ٠

ومما هو جدير بالملاحظة أن أغلب أعضاء الكاميراتا كانوا يتقنون فن الكونتربوينت البوليفونى الصعب ، إذن لم تكن فكرتهم عن التبسيط والسهولة فى الكتابة الموسيقية ، وعن إعادة أسلوب المسرح الاغريقى والعودة الى الأداء الالقائى البسيط (الريستاتيف) هى وليدة عجز أو قصور فنى فى الكتابة الموسيقية الصعبة ، بل هى الرغبة فى البحث عن مسلك جديد يُنقذ الموسيقى مما صارت إليه من تعقيد وجفاف ، حتى يمكن إعادة الحيوية للموسيقى ، وفتح آفاق جديدة لها فى التعبير الانسانى الصادق والاحاسيس والعواطف خصوصا فى الموسيقى الغنائية ، حتى يُصبح التعبير مرادفا لمعنى النص ٠

وقد بدأت التجارب التى قامت بها جماعة الكاميراتا ، على أنواع التأليف الغنائى السائدة حينئذ ، وخاصة - المادريجال التى أدخلوا عليها تعديلات فنية فى الكتابة الموسيقية تبسيطا تجاه المزيد من التعبير العاطفى ، ثم إمتدت الفكرة بعد نجاحها

إلى الأغانى الفردية مثل : الكانزونه ، الكانتاتا ، التى كانت تُلحن بأسلوب شبيه بالالقاء يَبرُز ويتضح فيه اللحن الواحد الذى تُصاحبه الهارمونيات البسيطة ، بعيدا تماما عن التعابك اللحنى البوليفونى ، أى بأسلوب ـ مونودى ـ (ميلودى) ذو خط لحنى واحد وهو ما يسمى بـ Musica Parlante.

ومن أشهر تجاربهم فى الأغانى : مجموعة المادريجالات التى لحنها (كاتشينى) ونُشرت فى عام ١٦٠٢ م ، وتتسم تلك الأغانى بعمق تعبيرى واضح ، ومن أشهر تلك القطع أغنية Amarelli المعروفة والتى ما زالت تؤدى حتى الآن فى حفلات الغناء الفردى ، وفيها يبدو واضحا المحافظة على إخضاع الموسيقى للشعر، والمحافظة على النبرات الطبيعية الصحيحة لالقاء الكلمات ، وتُستخدم فيها الهارمونية بشكل يعبر عن الجو العام للشعر .

ثم كانت محاولة الكتابة الدرامية المسرحية الموسيقية فكان أن لحن (فنتشر جاليلى) رواية (جحيم دانتى)، (مراثى آرميا) محاولا تحقيق التعبير الدرامى العاطفى بشكل جديد تماما على موسيقى ذلك العصر ، وخروجا على التقاليد الموسيقية والفنية فيه.

أما فى عام ١٥٩٧ ، فقد لحن (بيرى) مسرحية كاملة بهذا الأسلوب الكلامى الالقائى هى ـ دافنى ـ لتكون إحدى تجارب الأوبرات الأولى ، أو بإعتبارها إحدى المحاولات الأولى لفن الأوبرا كما قدّم فى عام ١٦٠٠ أوبراة (يورديتشى) .

وبذلك أصبح يوجد هناك أسلوبان مختلفان ومتضادان ، فى المنهج والأسلوب والهدف هما : ـ

١ ـ الأسلوب القديم البوليفونى المعقد .

٢ ـ الأسلوب الجديد الهوموفونى الطابع المعبر الواضح ٠

وقد عاش الأسلوبان معا جنبا إلى جنب خلال عصر الباروك ، حيث إختص الأسلوب القديم بالمؤلفات الموسيقية الكنيسية والخدمة الدينية ، أما الأسلوب الجديد فقد إختص بالموسيقى الدنيوية الغنائية والمسرحية ، وإن سارت على نهجها الموسيقى الآلية كذلك ٠

وبدأت جماعة الكاميراتا بتلحين وتأليف وعمل مسرحيات كاملة تؤدى بالموسيقى والغناء من أولها إلى آخرها ، محاولين بذلك إحياء تراث المسرح الاغريقى القديم ، وبذلك كانت بداية ظهور فن الأوبرا الذى قُدِّر له أن يُولد وينمو ويعيش فى ظل عصر الباروك رغم أنه تتنافى أسسه وخصائصه تماما مع أسس وخصائص ومثاليات ذلك العصر ، وأن يزدهر هذا الفن حتى يومنا هذا ٠

المـــادريجـــــال

المادريجال مؤلف موسيقى غنائى بوليفونى للكورال فقط ، يُكتب عادة لخمسة أصوات بدون أية مصاحبة آلية ، وهو تأليف حُر يمثل قمة الكتابة البوليفونية للأصوات البشرية ، وينقسم - إلى عدة أجزاء لكل جزء لحنه الخاص ، وقد بَلغ ذروته ككتابة بوليفونية فى القرن السادس عشر ، وإزدهر فى كل من ايطاليا وفى إنجلترا والمانيا .

وكان المادريجال قد ظهر أولا فى إيطاليا على شكل بناء موسيقى مونودى غاية فى البساطة (كلحن شعبى بسيط) فى القرن الرابع عشر ، ويتكون من جزئين رئيسيين :

ا - الأول لحن للمذهب أو الدور عبارة عن تلحين لعدة أسطر ، من النص الشعري بلحن واحد يتكرر .

ب - الجزء الثانى وهو المرجّع الذى يأتى بعد كل دور (مثل المذهب فى الموسيقى العربية) من الجزء الأول ، فيما يُشبه الكوبليهات ، ويَستخدم فى كل مرة الحان جديدة بإيقاع جديد مختلف .

وقد تطور المادريجال بعد ذلك إلى الكتابة لصوتين أو ثلاثة حافلة بالزخارف اللحنية فى الصوت العلوى ، بينما الأصوات الأخرى المصاحبة تكاد تُغنى أو تُعزف بروح تكاد تكون هارمونية الطابع (وهى تمهيد لما سيصُبح منهجا محددا فيما بعد) .

وقد تطور المادريجال بسرعة فيما بعد ليُصبح كما سبق أن أوضحنا ، من أهم أشكال التأليف البوليفونى للكورال (أكابللا) فى عصر الباروك ، حيث سيُعتبر بذلك - ممثلا لقيم ومثل هـذا

Claudio Monteverdi

Ohimè, se tanto amate

Madrigal

CANTO: Ohi- mè Ohi- mè se tanto a- ma- te Di sen- tir dir ohi- mè ohi- mè deh perchè fa- te deh perchè fa- te deh perchè fa- te chi di-

QUINTO: Ohi- mè Ohi- mè se tanto a- ma- te Di sen- tir dir ohi- mè ohi- mè deh perchè fa- te deh per-chè fa- te chi di-

ALTO: Ohi- mè Ohi- mè se tanto a- ma- te Di sen- tir dir ohi- mè ohi- mè deh perchè fa- te deh per chè fa- te chi di- ce ohi-

TENOR: Ohi- mè Ohi- mè se tanto a- ma- te Di sen-tir dir ohi- mè ohi- mè ohi- mè deh per chè fa- te deh per chè fa- te chi di- ce ohi-

BASS: Ohi- mè Ohi- mè se tan-to a-ma- te Di sen- ti- re ohi- mè ohi- mè deh per chè fa- te deh perchè fa- te deh perchè fa- te chi dice ohi- mè

العصر ذات البوليفونية الرصينة المحكمة البناء ، والتى لا يقدر عليها سوى عظماء موسيقيو ذلك العصر ، وذلك فى عالم الموسيقى الغنائية فقط ، التى إتسمت بها موسيقى تلك الفترة منذ بداية القرن السادس عشر ، والتى كانت الفترة الذهبية للكتابة البوليفونية الغنائية .

والمادريجال الباروكى يُمكن إعتباره نموذج من نماذج (الفيوج) للأصوات البشرية ، ولكنه لا يرتبط بتخطيط معين أو قالب محدد ، لان كل قطعة تعتمد على نصها (كلماتها) الملحنة عند تخطيط بنائها البوليفونى ، كما يمكن أن يُكتب بإسلوب مبنى على مركبات هارمونية ، أو بوليفونية (كنترابونتية) وهارمونية معاً ، على أن المادريجال كان من المؤلفات الموسيقية الغنائية الدنيوية غالبا ، بينما كان ـ الموتيت ـ دينى الطابع ، فقد كتب العديد من المؤلفين أغانى من الموتيت والمادريجال خلال القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر ، وفيها يقوم نص الموتيت على كلمات دينية ، بينما المادريجال على نصوص دنيوية لذلك تكون المادريجال أقل صرامة من الموتيت ، وأكثر منه حياة وحيوية .

المادريجال الايطالى

المادريجال هى الأغنية الايطالية الصميمة ، حيث إزدهرت فى القرن السادس عشر لتُمثل الكمال فى الكتابة البوليفونية خارج الكنيسة ، حيث لم يكن جديد تماما على الايطاليين هذا اللون ، فقد عرفوه منذ عصر (الفن الجديد) عند أهل فلورنسا ، الذين نقلوه بدورهم عن التروبادور

وإستقوه من الفن الشعبى ، ومن أغانى ـ الفرطولا ، الفيلانيللا ـ التى نبعت من الأغنيات الراقصة التى شاعت فى كل مكان من شمال وجنوب إيطاليا .

وهكذا بدأ المادريجال كأنشودة صغيرة فيها الدعابة ثم إتسع ليشمل مجالات متعددة فيها الحب والغزل أو المغزى الخلقى أو التهجد الدينى .

والفضل فى عودة المادريجال بشكله البوليفونى الرصين يرجع إلى رواد المدرسة الفلمنكية والأسبانية وإلى مؤسسى مدرسة البندقية ، فقد طُبعت أول مجموعة من المادريجال المُطوّر عام ١٥٣٩م وأعيد طبعها عشرات المرات بعد ذلك من أعمال ـ أدريان فيلبرت ـ وجاك أركاديسة وغيرهم .

وفى نهاية القرن السادس عشر أُدخِلت الانزلاقات والمرور الذى يستخدم أنصاف الدرجات الكروماتيكية ، فى تلحين المادريجال وهى التى أتاحت إمكانية التعبير العاطفى والدرامى العميق الذى كان له أكبر الأثر فى موسيقى القرن السادس عشر ، وفى تطور الأوبرا والأوراتوريو (الأوبرا الدينية) كما سنرى فيما بعده ومن أهم مؤلفى تلك الفترة (كلاوديو مونتفردى) العظيم الذى صاغ من أعماله الدرامية مثل الأوبرا على نمط المادريجال ، فيما يُشبه رص الأغنيات بجوار بعضها وربطها فى عمل غنائى كامل .
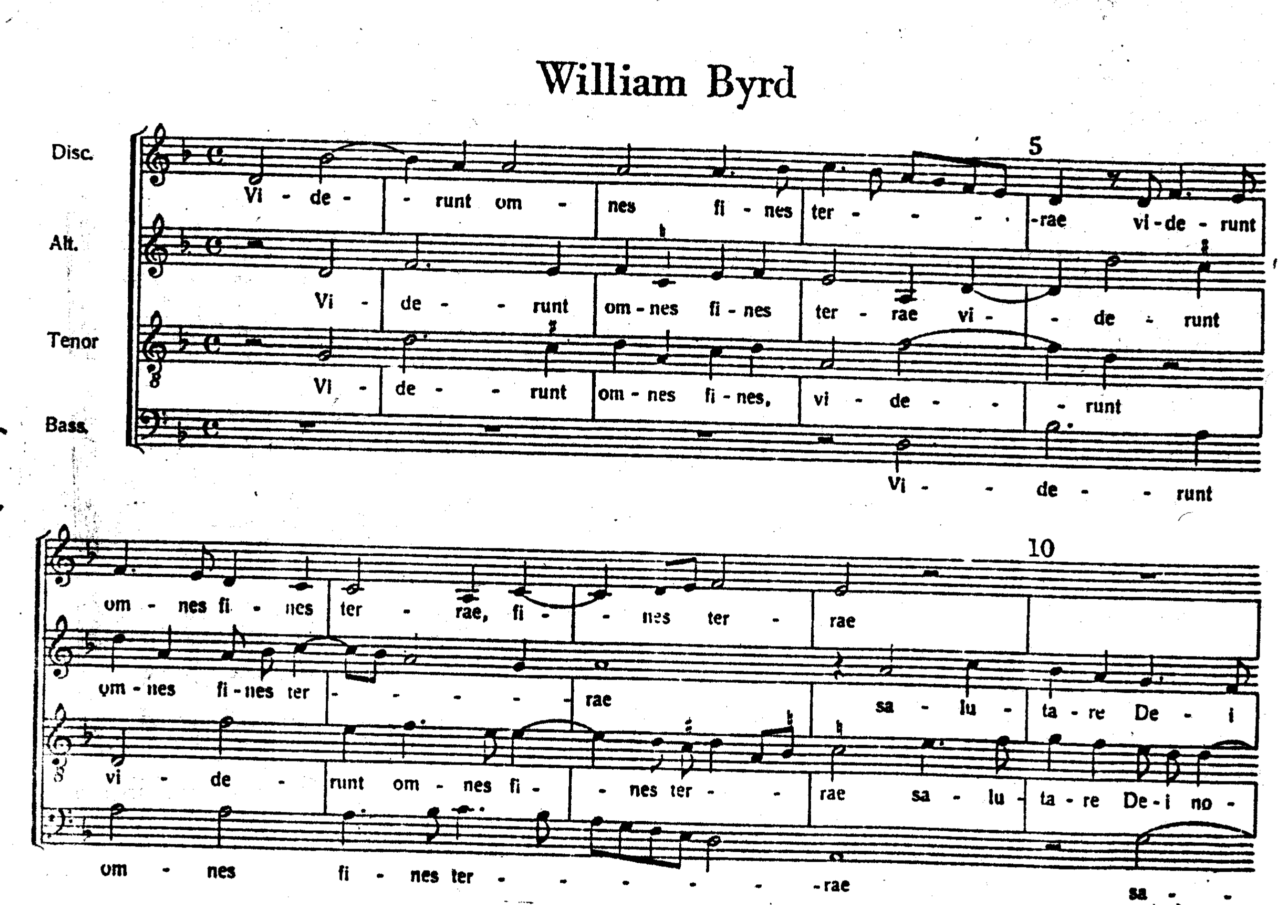
وبذلك نقلت الأغنيات من مرحلة الغناء التطريبى إلى التعبير والترابط الدرامى ، وكما إندفع ـ مونتفردى ـ فى طريق الكروماتيكية ، فقد ذهب إلى الانتقال المفاجىء من المقامات أو السلالم ذات الطابع الكبير ، إلى المقامات أو السلالم

انفيرة (من الماجير إلى المينير) وهو ما ساعده على إخفاء جو
أهد من التعبير الدرامي ·

المادريجال الانجليزى في النصف الثاني من القرن السادس -
عشركان المجتمع الانجليزى يتقاسم المتعة بين الغناء الكورالي
الديني وغير الديني ، وبين موسيقى آلة - الفرجنال -(وهى النوع
الانجليزى من الهاربسكورد)، وقد قامت المادريجال الانجليزية كذلك
على نبع الألحان الشعبية ولكن بأسلوب وطريقة الايطاليين في
البناء الموسيقى للمادريجال ، وذلك ما يبدو واضحا في أعمال كل
من (داولاند ، مورلي ، بيرد) وغيرهم ، والتى تدور بين التأمل
الى التأثر والرقة المهذبة الانجليزية، إلى العمق الوجداني ·

المادريجال الألماني مع عصر النهضة ولم يضف الألمان
الجديد إلى حقل الموسيقى ، بل خضعوا إلى الأساليب الايطالية
والفرنسية ، وهذا ما جعلهم يتحولون في النصف الثاني من القرن
السادس عشر عن أغانيهم الشعبية ليقعوا تحت تأثير أسلوب أغاني
المادريجال الايطالية ، وذلك لأن معظم رؤساء الفرق الموسيقية
في الامارات الألمانية كانوا من غير الالمان ، فمنهم الايطاليين ،
ومنهم الفلمنكيين ، فهذا -(أورلاندو لاسو) في بلاط - ميونخ -
وهو إيطالى وأهم من أدخل المادريجال إلى المانيا ، ثم - أنطونيو
ساندريللي - وكذلك الفلمنكي - رينيارت- أما الالمانيان - يوهان
إيكارد ، هانز هاسلر - فقد كتبا أول مادريجالات المانية متأثرة
بالايطالية ، حتى أن بعض نصوصها باللغة الايطالية ، كما لحنوا
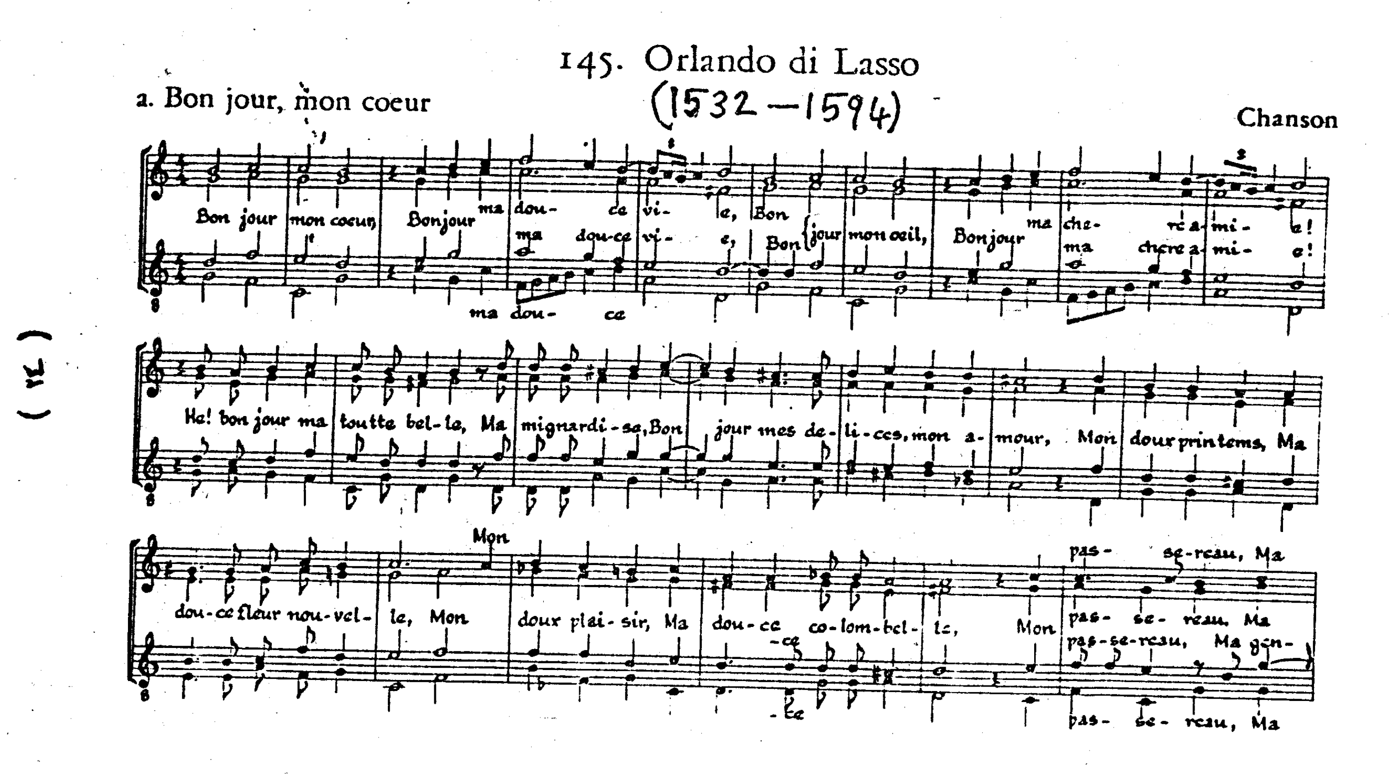
William Byrd



145. Orlando di Lasso (1532–1594)

a. Bon jour, mon coeur

Chanson



بعض الأغنيات الألمانيـة على نظام وأسلوب المادريجال ، كان مـن أشهرها مجموعـة (روضة الأغانى الألمانية) التى طُبعت فى بلـدة نورمبـرج عام ١٦٠١ م .

الصيغ والمؤلفات الغنائية

لعصر الباروك

١ ـ الأوبرا .
٢ ـ الأوراتوريو .
٣ ـ الكانتاتا .
٤ ـ الموتيت .
٥ ـ الباسيون .
٦ ـ القداس .

أولا = ١ - الأوبــــرا

كلمة - أوبرا - باللغة اللاتينية - تعنى أى عمل أو أى إنتاج فنى (شعر - قصة - أدب - تأليف موسيقى ... الخ) أما - الاوبرا - كمصطلح موسيقى كما نعرفه الآن والذى يعنى بأبسط تعريف :(مسرحية موسيقية مُغناه من أولها إلى آخرها)، فقد كانت تسمى فى البداية ، (عمل موسيقى Opera de Muzica ، ولفترة طويلة عُرفت كذلك ، حتى أصبح هذا المدلول اللغوى (أوبرا) هو المُختصر الذى يعنى هذا النوع من التأليف الموسيقى الذى تتعاون فيه مجموعة كبيرة من الفنون المختلفة ، حيث تتحد الدراما ، أى - الرواية أو القصة - مع الموسيقى الأوركسترالية والغناء ، الى جانب التمثيل والباليه والديكور المناسب لأحداث القصة ، مع الازياء والاضاءة والاخراج المسرحى بكل مقوماته ، ونُسى تماما تعبير De Muzica ، وليُصبح تعبير أوبرا هو المعلوم والمعروف فى كل أنحاء العالم .

ومن الطبيعى أن كل العناصر الفنية التى تُساهم فى فن الأوبرا ، تؤدى كلها مجتمعة إلى إخراج هذا العمل الفنى الشامل ، المتميز ، والذى لا يمكن تحقيقه بالمسرح أو بالموسيقى أو بالباليه أو بالفن التشكيلى وحدهم .

ويبدأ العرض الأوبرالى بقطعة موسيقية أوركسترالية ، تُعبر وتشير وتُمهد إلى موضوع وأحداث الأوبــــرا كلها ولكــن بشكل مختصر تعبيرى ، وهى ما تُسمى بـ-الافتتاحية - وبعدهـــا يُرفع الستار عن أحداث المسرحية الموسيقية الغنائية ، ويدور فيها

الحوار والأحداث الدرامية حسب تسلسل القصة، بين قطع غنائية إلقائية إيقاعية (ريستاتيف) وغناء فردى للصوليست الانفرادبين (آريات) أو بين فردين أو أكثر (دويتو - تريو - كوارتيت) إلى جانب مجاميع الكورال الصغيرة أو الكبيرة ، حسب مُقتضى الحدث أو الأغنيات الأكبر التى يشترك فيها الجميع من صوليست وكورال معا، يصاحب كل ذلك الأوركسترا جميعه أو أجزاء أو آلات معينة منه .

وقد تتخلل الأوبرا كذلك فقرات ورقصات للباليه، اذا تطلب الأمر ذلك ، وفقرات أخرى من العزف الأوركسترالى البحت فقط، والذى قد يُصاحب أحداثا درامية صامتة بدون غناء ، حيث تكون الموسيقى الأوركسترالية عاملا يُساعد على تعميق وتجسيد المواقف الدرامية ، كما قد يتخللها أيضا رقصات ومشاهد وحركة مسرحية أو أية تشكيلات ضرورية يحتمها النص الروائى وسياق الأحداث .

والأوبرا تُعد أحدث فنون الموسيقى ، بعد الغناء وبعد العزف ، والغناء المصاحب بالعزف الفردى والجماعى ، والغناء الجماعى البوليفونى ، والعزف الجماعى البوليفونى والهوموفونى، لذلك فهى أيضا الأصغر سنا بين تلك النوعيات ، مع العلم بأن أوروبا قد عرفت منذ فترة بعيدة وقبل ميلاد الأوبرا بألف عام تقريبا، عدة صور من الأعمال الموسيقية التى تُقدم مسرحيا، منذ المسرح الذى عرفه الاغريق القدامى ، أما فى العصور الوسطى الأوروبية ، فقد كانت من المسرحة الموسيقية هناك صورا عديدة ، بعضها دينى يُمثل المواعظ والقصص الدينى ، وهو ما أطلق عليه إسم (الغوامض) ، Mystry Plays. وبعضها ترفيهى مثل الفواصل التى انتشرت وشاعت فى عصر النهضة السابق وكانت تسمى (الانترميد) والتى

تدخل بين الفصول فى الروايات المسرحية كنوع من التعليق علـى الأحداث ، وأيضا مثل المسرحيات التى كانت تُقدم فى أسواق قرى الأرياف (المسرحيات الريفية البسيطة) والتى تجمع بين الرقص والغناء والموسيقى . Pastoral Plays ، وكما كانت توجد كذلك العروض الشعبية التى يُطلق عليها (المساخر) وهى ما يُشبـه الأراجوز وخيال الظل عندنا ، حيث تُصاغ الأحداث الساخرة النقديـة بمصاحبة الغناء أو الالقاء الايقاعى والعزف أحيانا .

وهكذا وجدت جماعة الكاميراتا فى أسلوب المسـرح الاغريقى ، وفى الأشكال المسرحية الموسيقية الأولى التى سبق لنا بيانها ، النموذج الذى يُمكن أن تحتذى به فى بحثها عن الشكل الجديد المنشود الذى يحقق أهدافها ومُثُلها ، ووجدت بذلك الخطوط الأولى لهذا الفن الجديد ، وأوجدت أسلوبها التعبيرى الذى يعتمد على الالقـاء والتلاوة الواضحة الألفاظ والنبرات (الريستاتيف) وسخرته لخلـق فن الدراما الموسيقية ، أى الاوبـرا ، وبدأت تجرى تجاربها على تلك النوعية الجديدة ، وتتابعت الأعمال الأوبرالية ، فقام المؤلف (بيـرى ـ Peri) بتلحين كل من روايتى (دافنى ، يوريدتشـى) ثم قام (كافالييرى) بتلحين رواية (الروح والجسد) ، وكـان الطابع الغالب على تلك المحاولات الأولى للأوبرا هو الالقاء المنغم المتعجل الذى يحرص على إحترام الكلمة تماما ، ولو على حسـاب الجمال الفنى والقيمة الموسيقية ، ورغم ذلك فقد لاقت تلـك المحاولات الأولى فى فلورنسا وفى ـ روما نجاحا كبيرا بين الدوائر الارستقراطية وفى القصور التى قُدمت فيها ، حيث أنه وبطبيعـة الحال لم تكن هناك مسارح مخصصة لهذا النوع من العمل المسرحى

الذى يحتاج إلى خشبة كبيرة للمسرح تتسع للأعداد الكبيرة من المغنين والكورال والديكورات الضخمة، حيث كانت معظم الروايات من الأسطوريات القديمة، إلى جانب المكان الذى يخصص للأوركسترا .. الخ فكانت أن قدمت تلك الأعمال فى القصور والدور والصالات الفسيحة الخاصة بها، حيث يمكن توفير الامكانيات المطلوبة من الفخامة والأبهة، ولكى يتم تمويلها على حساب أصحاب تلك القصور من الأمراء والأغنياء. لذلك كان جمهورها محدودا من أصحاب المكان وضيوفهم من الأمراء والوجهاء أمثالهم، وليس بالطبع بينهم مكان لمن هم أدنى منهم إجتماعيا، حيث لا يسمح بتواجد عامة الشعب أو حتى من هم أواسطهم بينهم، لذلك ايضا كان التحكم فى نوعية الروايات التى تختار للعرض بين هذا الجمهور المخصوص المتميز، وقدمت بالطبع الأسطوريات التى تتفق مع ثقافة وميول تلك الطبقة الخاصة جدا .

لهذا نجد أن المحاولات الأولى التى قدمت على هذا النحو لم تخرج عن القصص التى تتحدث عن الملوك والأمراء وعن حياتهم وعلاقاتهم مع أمثالهم، أو من الأسطوريات الاغريقية القديمة التى تمجد البطولة وتمتدح تلك الطبقة، وبذلك كان لهذا النجاح المحدود أن أصبح لهذا الفن الجديد مكانته فى عالم الموسيقى الأرستقراطية كنوعية متميزة لها مبادئها الجمالية التى تنتمى بصلة القرابة والترابط مع فن الدراما الاغريقية .

الأوركسترا والكورس فى الأوبرات الأولى

حتى بداية القرن السابع عشر لم يكن هناك أوركسترا بالمعنى المفهوم ، لذلك كان تكوين أى أوركسترا فى تلك الفترة بدائيا كما هو فى الحسبان ، ولم تكن الآلات المستعملة من القوة والمرونة التى تستطيع أن تكفى لمصاحبة عمل مسرحى مثل الأوبرا ذات المكان الفسيح والعدد الكبير من الكورال والمغنين ، لذلك فمن البديهى أن يستعين المؤلفون الأوائل بكل الآلات الموسيقية المتاحة والموجودة حينئذ ، فكان أن جاءت المحاولات الأولى للأوبرا بآلات لا يُمكن أن تتناسب فى مجموعها لتكوين أوركسترا .

وقد جاء فى المُدوَّنة التى تركها (بيرى) لأوبراه الأولى (يوريديتشى) أنه استخدم المصاحبة الآلية التالية :

= الكلافيشمبالو ، وهى التسمية الايطالية للهاربسكورد .
= الكيتارونى ، وهو عود كبير له أوتار غليظة .
= ليرة كبيرة .
= فيولا دى جامبا .

على أن - بيرى - لم يوضح دور كل آلة ومدونتها فى مدوَّنة الأوركسترا بالتحديد (البارتيتورا - وهى المدونة التى يكتبها المؤلف الموسيقى ويحدد فيها دور كل آلة وتحتوى على خطوط جميع آلات الأوركسترا وتكون أمام المايسترو) ولكن كان التدوين عبارة عن كتابة اللحن الأعلى الرئيسى وأسفله لحن الباص المرقوم فقط (بلا توضيح كامل لكل التآلفات المستخدمة) وهذا ما يُوضح ببساطة أسلوب الكتابة الأوركسترالية فى ذلك الوقت ، كما يُعد أيضا

نموذجا مبكرا لاستخدام الباص المرقوم الذى إنتشر فيما بعد فى القرنين (١٧ ، ١٨)، والذى إقتبس منه عازفى الأورغن أسلوبه فى تبسيط المصاحبة البوليفونية للكورال ، حيث كان يوضح حدود القرار الموسيقى للحن الرئيسى ، إلى جانب توضيح الهارمونيات الرئيسية .

وهكذا نجد أن الآلات البدائية التى شاركت فى الأعمال الأولى الأوبرالية ، كانت ذات قدرة محدودة على الأداء الكافى لاصدار التعبير الفنى المطلوب ، لذلك فقد جرى تعديل وتطوير سريع فى المحاولات التالية الأوبرالية كما سنرى فيما بعد .

وكان (بيرى) قد حاول لأول مرة إستخدام التلوين الآلى (التوزيع الأوركسترالى) لخدمة الايحاء الدرامى المستمد من ألوان أصوات الآلات ، لاضفاء أجواء تعبيرية معينة ، وإن كانت تقوم الآلات أيضا بعمل مصاحبة هى مجرد إزدواج للأصوات الغنائية .

أما دور الكورس والكتابة الكورالية ، فقد كانت فى الواقع مجرد تبسيط للأعمال البوليفونية مثل المادريجال ، لأن الأسلوب الجديد الهوموفونى لم يكن بعد قد إستطاع أن يكون ميسرا فى تقديمه الأجزاء التى تختص بالكورال البحت (الاكابيللا) لهذا رجع المؤلفون إلى نوع من البوليفونية البسيطة ، وكان على الكورس الرقص والتمثيل أيضا إلى جانب الغناء .

لهذا نجد أن المحاولات الأولى لم تستطع كُلِّيَّة أن تحل المشكلات الفنية التى حاولت جماعة الكاميراتا حلها ، ولكنها فى نفس الوقت وضعت جذور وأسس وأساليب جديدة كان لها دورها الهام فى تاريخ الموسيقى وتطور الموسيقى فيما بعد .

مـــــلاحظـــات

كـــلاوديـــو مونتـــفردى
(١٥٦٧ - ١٦٤٣)
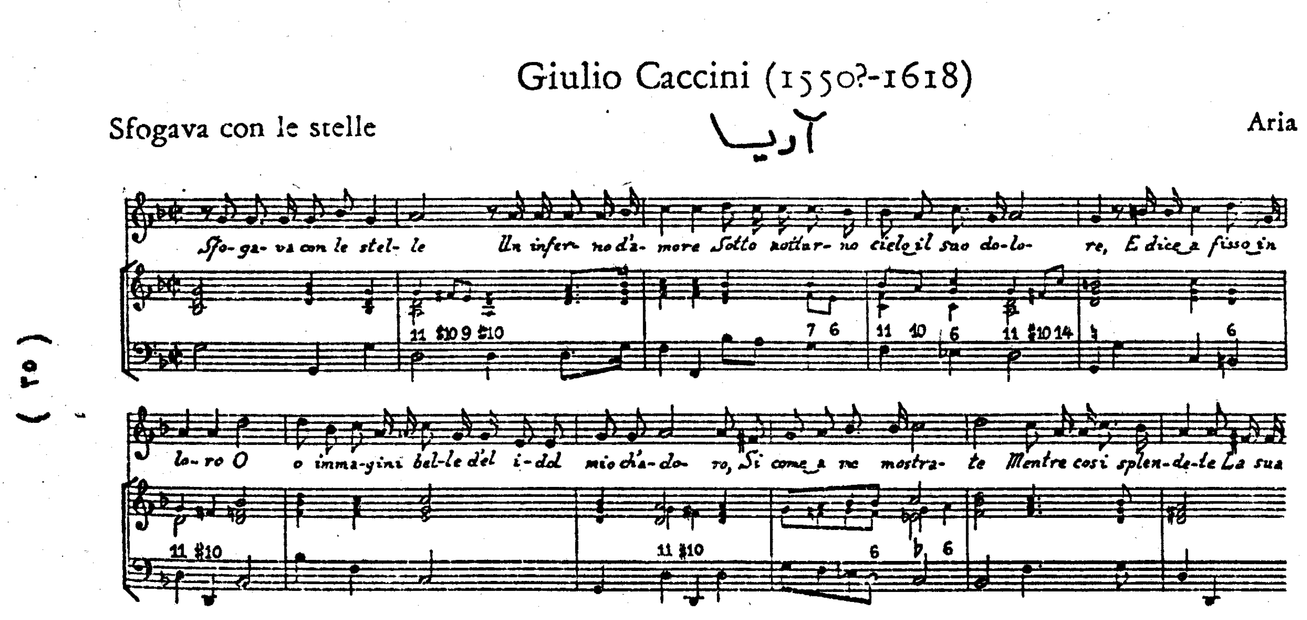
إذا كان بعض رواد الموسيقى الأوبرالية قد ساهموا فى إثبات صلاحية الالقاء التعبيرى للدراما الموسيقية مثل (بيرى ، - كاتشينى ، كافاليبرى) بينما غرق غيرهم من المؤلفين فى بحر الريستاتيف الممل ، فإننا نجد أن - كلاوديو مونتفردى - هو الفنان الذى عرف كيف يجعل من هذا الفن ومن المحاولات التى قام بها تجريبيا ، فنا حقيقيا ليس بمقاييس عصر الباروك فقط ، ولكن بمقاييس العصر الحديث كذلك ، فهو أحد أساطين البوليفونية وأعظم من كتب المادريجالات الايطالية قبل ذلك ، ونجح فى أن يُعطى تلك الأعمال الموسيقية قوة وجمالا ، وأن يعبر عن الانفعالات البشرية بإنتقالاته الجريئة الهارمونية ، وعرف كيف يخلق أجواء عاطفية يمزج فيها بين الألوان التعبيرية المختلفة بمهارة شديدة ، هذا لأن تمكنه من الأسلوب البوليفونى القديم أتاح له ذلك ، إلى جانب جرأته فى إستخدام الهارمونية فى مراحلها الأولى ، والتى جعلته موضع نقد شديد من الموسيقيين لاستعماله التآلفات المتنافرة والتعبيرات والتصويرات العنيفة التى تُعبر عن الجحيم والزلازل ، وبهذه الروح كتب - مونتفردى - أوبراته ، وأول عمل حقيقى له إستخدم فيه مناهجه تلك ، كانت أوبراه (آريانا - Ariana) التى إستخدم فيها مختلف الصيغ الموسيقية : الآريا العريضة ، الثنائيات ، المادريجال ، الفواصل الأوركسترالية ، وهذا ما يبدو واضحا فى أهم أعماله على الاطلاق وهى أبراه - أورفيو - فى

Giulio Caccini (1550?-1618)

Sfogava con le stelle

آريـا

Aria
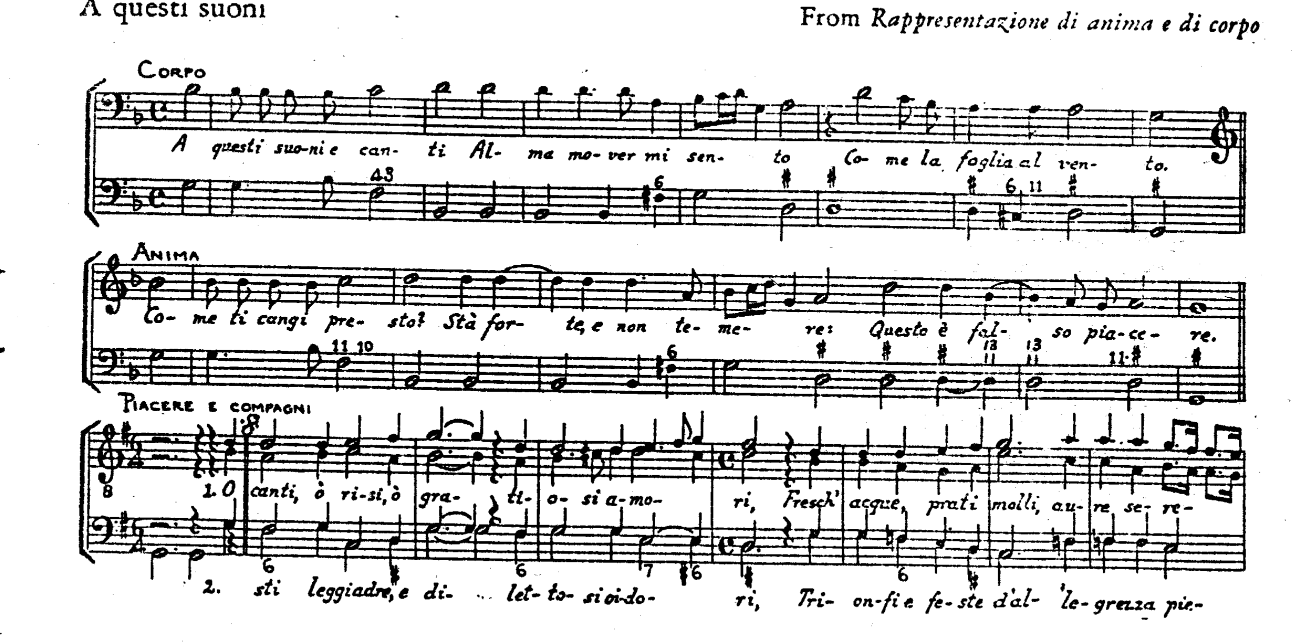




Emilio de' Cavalieri (1550?-1602)

A questi suoni

From *Rappresentazione di anima e di corpo*



عام ١٦٠٧ ، والتى ما زالت تُقدم فى بعض مسارح العالم حتى الآن كما قُدمت فى مصر عدة مرات بالايطالية والعربية كذلك ، وهى تُعد نموذجا جيدا على القدرة الفنية لتجسيد المشاعر والمواقف والروح الانسانية والاحاسيس الدرامية ، بإستخدام الأساليب الموسيقية المتاحة له ، والتى كرّس لها وفى سبيلها مثالياته وصنعته الموسيقية بخبرته البوليفونية القديمة ، إلى جانب خبرته وتجاربه فى حقل الهارمونية والهوموفونية الجديدة .

مادريجالات مونتفردى

نشر مونتفردى منذ بداية ظهور أعماله ومؤلفاته الموسيقية عام ١٥٨٣ وحتى عام ١٦٠٥ ، خمس كتب من المادريجال ، كان التعبير الموسيقى فيها يعتمد على الاستخدام الصحيح للتوافق والتنافر ، وقد جاءت قمة مناهج - مونتفردى - الفنية فى تلك المادريجالات ، وقد لاقى كثيرا من النقد والهجوم من معاصريه ، وكانت الاتهامات الموجهة إليه هى الاقدام على إستعمال التآلفات المتنافرة وإستعمال تآلف السابعة دون تمهيد ، ثم كتب مادريجال (كرودا آماريللا) الذى أظهر فيه أن الهارمونى لم يوضع بالصدفة ، بل بمهارة فائقة بعد دراسة جيدة أوضح خلالها أن الهارمونية ليست سيدة اللحن والنص ، ولكنها خادمة اللغة واللحن ، هذا على عكس رأى النقاد حينئذ ، وكان مونتفردى قد إكتسب فى الأصل شهرته بمادريجالاته ، قبل أن يبدأ كمؤلف عمل فى حقل الأوبرا . (أنظر ص ٢١) .

نشـــأتـــه

ولد مونتفردى فى عام ١٥٦٧ بمدينة تريمونا الايطالية ، وكان مُغنيا ثم عازف للفيول ١٥٩٠ ، ثم قائدا لفرقة قصر مانتو عام ١٦٠١ ثم ذهب إلى البندقية عام ١٦١٣ رئيسا لفرقة الموسيقى فى كنيسة سان مارك.

مونتفردى والأوبرا

كان مونتفردى عضوا بجماعة أكاديمية القصر بباريس ، وهى جماعة من الشعراء والموسيقيين الفرنسيين الذين يسعون إلى تطبيق الموازين الشعرية القديمة على الشعر الفرنسى وقاموا بتلحين نماذج عديدة على ذلك النظام ، وهو الأسلوب الذى إقتنع به مونتفردى ، وكان لهذا عضوا فى جماعة الكاميراتا كذلك ، والتى تقوم على مبدأ مشابه ، كان من نتيجتها طرح وترك النظام البوليفونى برمته فى الأعمال الدرامية ، وبدأت بدايه هوموفونية تجريبية ، ولكن مونتفردى سعى إلى إيجاد أسلوب خاص به متوازن ، بين كل تلك القيم المتضادة ، حيث وجد أن الجفاف اللحنى والملل الذى أضفاه الريستاتيف الالقائى عند جماعة الكاميراتا ، لا يُحقق ما يرنو إليه ، بينما لاحظ أن أعمال جماعة القصر الفرنسية تُعتبر مواجهة لمشكلة التعبير من الزاوية الايقاعية فقط.

وبينما كانت الكاميراتا تُحاول أن تُلغى تماما الخط البوليفونى لتبدأ بشكل هوموفونى ، فإن مونتفردى قد حاول إيجاد إستخدامات هارمونية وإيقاعية واضحة ولحنية غنية ، بعد الزهد والفقر اللحنى الذى إستخدمه سابقوه من المجددين ، كما أضاف عنصر الجمال اللحنى لتكون متعادلة مع جمال النص.

وبهذه الروح لحن ـ مونتفردى ـ أوبراه (آريانا)
والتى نجح فيها فى تجسيد وتجسيم الانفعالات بشكل بالغ يبدو واضحا
فيما تبقى منها معروفا حتى أيامنا هذه ، وهى مقطوعة مرثيـــة
آريانا الشهيرة .
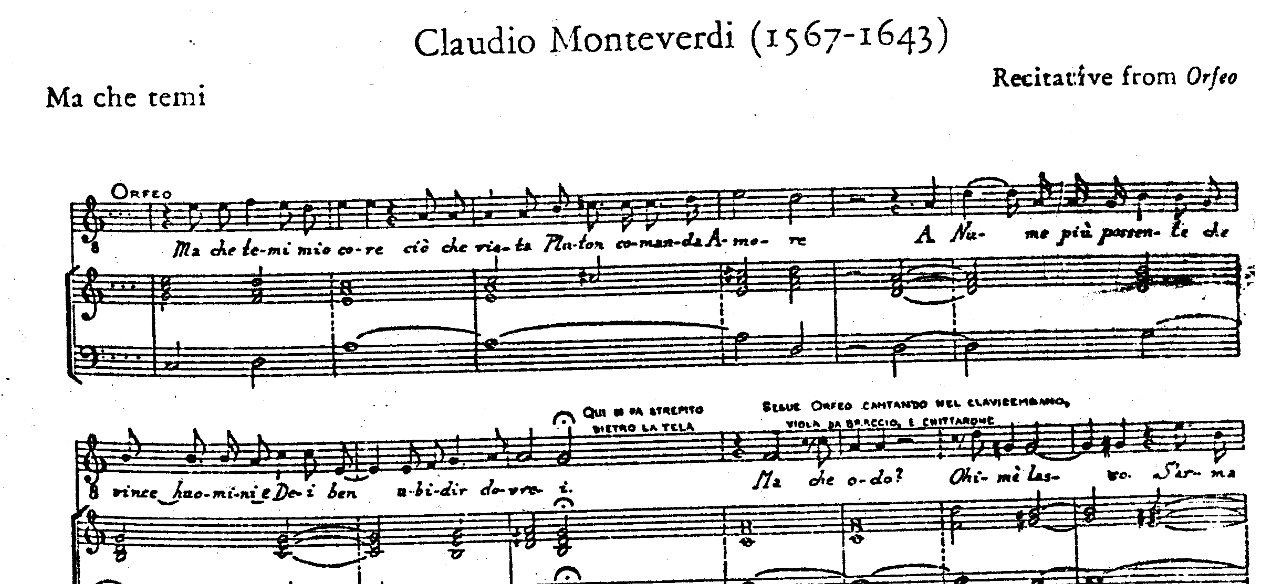
أما أوبرا ـ أورفيـو ـ فهى تُعتبر أول أوبرا حقيقية
إكتملت لها أسباب النجاح من حيث التأليف الغنائى الدرامـــى
المتوازن ، الذى وُفِّق فيه مونتفردى بين الصيغ الموسيقية البحتة
مثل الآريا (الآريا هى الأغنية الفردية اللحنية العريضة فـــى
الأوبرات) إلى جانب الأغنية الراقصة والمادريجال والفاصل الآلى
الأوركسترالى البحت ، ونقرات الانشاد الجماعى الكورالى ، وهـــى
العناصر التى تجنبت الكاميراتا إستخدامها حرصا على الشعـــر ،
ولكن مقدرة مونتفردى ـ لاءمت بين الالتزامات الموسيقية لتلـــك
الصيغ ، وبين الاحتياجات الدرامية ، أى أنه نجح فى تكييف وتوجيه
الموسيقى لخدمة الدراما ، وهذا ما رفع أوبرا (أورفيو) فـــوق
المحاولات الأولى التى عانت من الملل الذى أضفاه الريستاتيـــف ،
ووضعت تقاليد ذلك الفن الجديد ، وإكتملت فيه العناصر الفنيـــة
التى أصبحت اليوم أساسية فى تلحين الأوبرات .

أوبرا ـ أورفيـو ـ مأخوذة عن قصيدة أورفيـو العاشق ،
عن أسطورة إغريقية قديمة إستمدها الشاعر (رينوتشينى) وتتكون
من خمسة فصول ، وتبدأ بمقدمة (توكاتا Toccata) للآلات وقـــد
إستخدم فيها حوالى ٣٦ آلـة موسيقية ، وفيما بين المقـــدمة
والعناصر الأخرى للأوبرا تأتـى أجزاء (ريتورنيللو) آليـــة ،
كما تظهر فيها إستعمالات مونتفردى للعناصر الايقاعية التى أدخلها

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Recitative from *Orfeo*

Ma che temi



موسيقيو جماعة القصر البارينية ، كما يتضح فيها الخط الميلودي في الريستاتيف الانسيابي اللحني العريض الذي يمهد للآريا الغنائية وأيضا الريستاتيف القوي المعبر في الفصول مما يوضح طريقته وأسلوبه المعبر ، وبذلك تُعد أورفيو من المعالم الرئيسية الأولى لموسيقى عصر الباروك .

أوبرا أريـــانـا

كانت أوبرا أريانا هي العمل الثاني لمونتفردي ، حيث لحن فيها قصيدة الشاعر - رينوتشيني - عن أريانا - وعُرضت في مانتو عام ١٦٠٨ ، وفيها تفوق مونتفردي على نفسه ، فقد إختفت فيها الزوايا الخشنة ، وحلت محلها الكتابة الهوموفونية ذات الطابع الجميل المتماسك ، حيث الوضوح في المنهج التعبيري بها أكثر بكثير من المنهج البنائي ، وتأتي هذه المرثية في سياق درامي حاد لأقصى درجة ، فليس هناك تمهيد أو تجريب في هذا المنهج الجديد بتُهمة مونتفردي ، لأنه على ثقة من أنه سيحقق به أغراضه دون تجريب جديد .

وقد إستخدم - مونتفردي - في أعماله الريستاتيف في رأيه حسب طريقتين هما :

١ - ريستاتيف سريع تصحبه تآلفات هارمونية بسيطة من الهاربسكورد
٢ - ريستاتيف أهدأ في السرعة ، بينما تصحبه آلتان أو أكثر من بين الآلات الاوركسترالية .
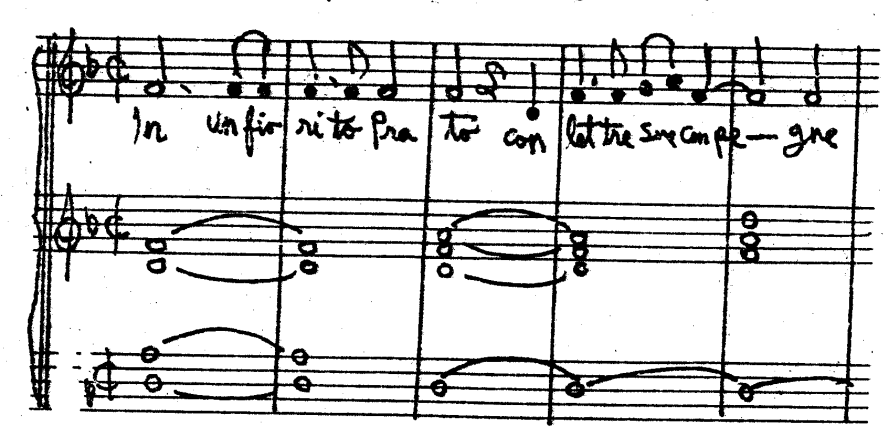
والتآلفات البسيطة التي كان يعزفها الهاربسكورد ، كانت تُعرف بطريقة الباص المتصل أو المتتابع Bass Contenuo ، وهو إصطلاح يطلق على الدعائم والاعمدة التي تحمل النسيج الهارموني

الموسيقى فى عصر الباروك ، وهى تمثل أيضا خط لحنى منخفض فى الباص ، وتُدَوَّن معه أرقام خاصة بطريقة الاختزال تدل على التآلف المطلوب الذى يؤديه العازف مباشرة على إحدى آلات ذات لوحات المفاتيح Keyboard، مثل الأورغن والهاربسكورد .
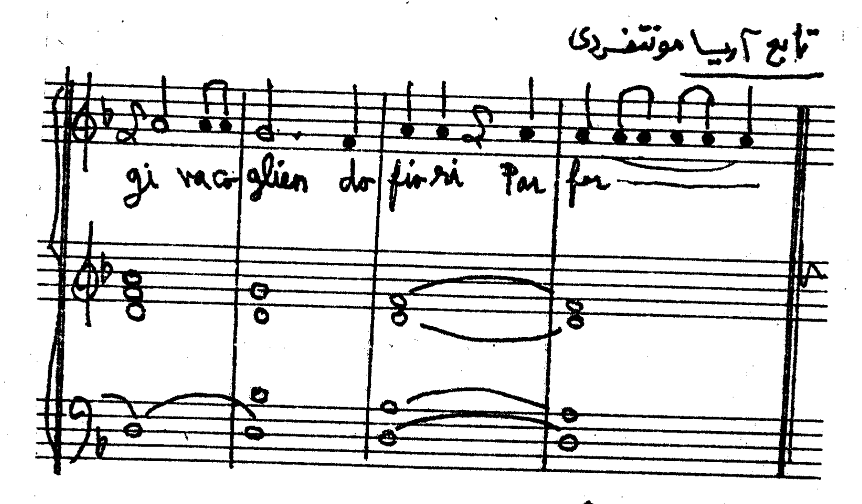
وقد أتاح هذا الأسلوب للعازف فرصة ليبتكر ويرتجل تصريفات لحنية وهارمونية فوق الباص المُدَوَّن ليكون بذلك مشاركا أيضا وبشكل ما فى عملية التأليف الموسيقى ، وقد أصبح بعد ذلك الباص المتصل أسلوبا ودعامة لاغنى عنها فى التأليف الغنائى ، وكذلك فى معظم المؤلفات الآلية لعصر الباروك ، وكان بذلك الوسيلة الفعالة لتحقيق الترابط والتوفيق بين الأسلوبين الكونترابونتى القديم والهارمونى الجديد .

جزء من آريا من أوبرا أورفيو لـ مونتفردى

(لاحظ سير الخط اللحنى وشكل المصاحبة)



تابع آريا مونتفردى



مونتفردى والأوركسترا

كان لـ « مونتفردى الفضل فى الارتقاء » بالوظيفة التعبيرية للأوركسترا وتسخيرها لخدمة الدراما ، وقد إستخدم مونتفردى فى مصاحبة أوبرا « أورفيو » أكبر فرقة موسيقية للأوبرا عُرفت حتى ذلك الحين ، وبه أثبت قدرته على فهم كيفية إستغلال الألوان الصوتية المختلفة ، إلى جانب إبتكاراته الجديدة فى العزف والأداء ، لاستخدامها فى الايحاء وإيصال تعبيرات محددة وجد أنها ضرورية حتى يخرج عمله على الصورة التى تُرضيه ، فكان أن إستخدم « الترعيد » أى العزف المرتعش للوتريات (التريمولو) إلى جانب اصطناع وسائل جديدة تماما لم تُستخدم من قبل إبتكرها فى العزف لتُوحى بركض الجياد ودبيبها ، وصخب الرعد والقتال إلى آخره من المؤثرات الصوتية ، كما إستخدم الايقاعات والنماذج الايقاعية المبتكرة ، وكذلك العزف بطريقة النبر على الوتريات ،

(البتزكاتو) بدلا من العزف بالقوس فقط .

أما أوركسترا أوبرا - أورفيو - فكان مكونا من الآلات التالية ، ويلاحظ أنها أكثر تنوعا وتطورا من الأوركسترات السابقة التي إستخدمها (بيرى ، كاتشيني) وهي :

= العيدان بأحجامها المختلفة .
= الأورغن .
= الجرافيمابالو (مثل الهاربسكورد ولكنه أخفض صوتا)
= آلات نفخ خشبية .
= طروميات نحاسية .
= هارب .
= الوتريات من عائلة الفيول ، وهذه كانت لها الأهمية الأولى كعنصر أساسي في الأوركسترا .

وكان هذا الأوركسترا مكونا من ٣٣ آلة ، ولكن لا يمكن إعتباره بالطبع أوركسترا بالمعنى المفهوم للأوركسترات الحديثة ، كما كان - مونتفردى - أول من إستخدم المقدمة الأوركسترالية التمهيدية للأوبرا ، وهكذا وضع الأسس التي بنى عليها مؤلفوا الأوبرا فيما بعد أعمالهم .

الأوبرات الأولى والمجتمع

كانت الأوبرات الأولى كما سبق أن أوضحنا ، تحت رعاية الأوساط الارستقراطية ، وتعتمد على الأبهة والفخامة التي تتناسب مع مكان تقديمها في قصور النبلاء والأغنياء ، وتحت رعايتهم وسيطرتهم بالطبع ، وبالتالي فهي متأثرة

برغباتهم وأذواقهم وثقافاتهم التى يغلب عليها الطابع الافريقى الأسطورى وما يتطلبه ذلك من نفقات باهظة وإخراج فنى معين يتناسب مع إمكانيات ومكان العرض بشكله الطبيعى ومساحته وظروفه ... الخ .

لهذا كان إختيار مواضيع الأوبرات مناسبا لهم بالدرجة الأولى ، دون إعتبار لجمهور المشاهدين ، ومن المنطقى أن هذا الجمهور كان كذلك محدودا ومختارا من بين الأمراء والنبلاء ، ومن الأغنياء وعائلاتهم ، والذين يسمح لهم فقط بمخالطة هؤلاء من طبقة الأرستقراطيين ، وبالتالى كان العرض لا يستمر بشكله الأصلى ، سوى ليلة أو ليلتين على الأكثر ، وعندما كان ينتقل العرض إلى مكان آخر فهو محدود التقديم كذلك ، حيث لا يتناسب العرض بشكله الأرستقراطى مع الجمهور من العامة إن أتيح لهم أن يشاهدوا مثل ذلك العرض ، لذلك كان الانطلاق الحقيقى للأوبرا عندما سلكت طريقها خارج سيطرة القصور وأصحابها ، وكان ذلك بإنشاء أول مسرح خاص للأوبرا بُنِىَ فى مدينة - فينيسيا وذلك فى عام ١٦٣٧ .

وبذلك خاضت الأوبرا ميدان الحياة العامة ، وأصبح المتحكم الوحيد فى تطورها ومادتها ، هو ذوق الجمهور الحقيقى الذى يشترى التذاكر وهو الذى يدفع تكاليف العرض من جيبه ، وهو المحرك الأول لعملية الانتاج ويُعمل له ألف حساب فى إختيار موضوع الأوبرا (بما يُشبه جمهور الدرجة الثالثة فى السينما المصرية) وبعدها بدأت حركة نشطة لإنشاء دور الأوبرا

بعد أن ثبتت صلاحيتها ونجاحها كفن جديد متميز ، وإمتد ذلك إلى بقية المدن الايطالية ، وكان هذا فى حد ذاته يُمثل مرحلة هامة فى الحياة الاجتماعية الجديدة ، بالنسبة لانتشار وشعبية وسائل الاستماع الموسيقية التى لم تُتَح من قبل سوى لطبقة خاصة ومحدودة من الايطاليين ، وكان العامل الهام لانتشار الأوبرا ثم الاستماع الموسيقى بشكل عام ، بعد أن إقتصرت معرفة ومشاهدة وسماع الموسيقى الرفيعة على القصور ، ثم موسيقى التراتيل وطقوس الخدمة الدينية فى الكنيسة ، ثم الموسيقى الشعبية للطبقة الأدنى التى لم يهتم بتطويرها أو يبث الروح فيها أحد .

إذن كان خروج الأوبرا إلى عامة الشعب ويشاهدها مَن يستطيع أن يشترى التذكرة ولو من أدنى درجة ممكنة ، وهكذا وبعد أن إنتشرت وأُنشئت مسارح الأوبرا الخاصة بهذا الفن الجديد، وأصبحت مفتوحة للجمهور على مختلف نوعياته ، أصبح لهذا الجمهور الأثر الحاسم والفعال فى توجيه وتطوير هذا الفن .

ولم ينتهى القرن السابع عشر حتى إمتلأت إيطاليا بدور الأوبرا حتى وصل عددها فى فينيسيا وحدها ١٦ مسرحا ، أما فى روما فكان عددها ثلاثة فقط ، فقد ظل مصيرها فى روما متعثرا بين القبول الرفض ، حيث الرقابة الصارمة من الكنيسة والبابا ، التى لابد من أن تُراجع وتوافق على النص وعلى الشكل الموسيقى لها ، أما أول مسرح للأوبرا خارج إيطاليا فكان فى هامبورج - بالمانيا .

وبهذا تأصلت ورسخت أقدام هذا الفن الجديد ، وما

كان له من مكانة وتأثير كبير على التطور الموسيقى ، ليس فى تلك الفترة الزمنية (النصف الثانى من القرن السابع عشر) ولكن فى تاريخ التطور الموسيقى كله ، كما سنرى فيما بعد .

ويمكن تلخيص إضافات وإبتكارات وتجديدات ـ مونتفردى ـ فى حقل الأوبرا ، على النحو التالى : ـ

١ ـ تركه أسلوب التأليف والكتابة البوليفونية فى الأعمال الأوبرالية تماما ، وبدأ بداية هومونونية تجريبية جديدة ،(وهو فى نفس الوقت يُعد أعظم من كتب المادريجالات البوليفونية) ، والتوفيق بين كل من الأسلوب الكنترابونتى القديم والهارمونى الجديد .

٢ ـ إيجاد أسلوب متوازن بين الريستاتيف الجاف والريستاتيف السريع المصاحب بتآلفات هارمونية ، والريستاتيف المصاحب بالآلات التى يتشكل منها الأوركسترا .

٣ ـ حاول إيجاد إستخدامات هارمونية وإيقاعية واضحة ولحنية غنية بعد الزهد والجفاف اللحنى الذى إستخدمه سابقوه .

٤ ـ التوفيق بين الصيغ الموسيقية مثل الآريا ، والأغنيات الراقصة والمادريجال والفواصل الآلية والأوركسترالية البحتة وفقرات الكورال ، كل ذلك فى مقابل توجيه كل ذلك لخدمة الدراما .

٥ ـ إبتكار الافتتاحية التى بدأها ـ مونتفردى ـ بتوكاتا للآلات تعبر وتمهد لأحداث الأوبرا .

٦ ـ إستخدم أوركسترا مكوّن من ٣٦ آلة موسيقية مثل : العيدان ـ الأورغن ـ الهاربسكورد ـ آلات نفخ خشبية ـ طرومبات نحاسية هارب ـ مجموعة آلات عائلة الفيول كعنصر أساسى فى الأوركسترا .

٧ ـ توظيف الأوركسترا لخدمة التعبير الدرامى ، وتفهم ـ مونتفردى الواضح لكيفية إستغلال الألوان الصوتية المختلفة للآلات .

٨ ـ إبتكاره أساليب جديدة فى العزف والأداء ، مثل : الترعيد أى التريمولو ـ وتقليد الأصوات كنوع من المؤثرات الصوتية مثل صوت الرعد ودبيب الجياد ... الخ ، والعزف على الآلات الوترية بالنبر (بتزيكاتو) إلى جانب إبتكاره للايقاعات والنماذج اللحنية المبتكرة .

(بيترو فرانسكو كافاللى)
(١٦٠٢ ـ ١٦٧٦)

ولد ـ كافاللى فى فينيسيا عام ١٦٠٢ ، وتلقى تعليمه تحت إشراف ـ مونتفردى ـ ليصبح من أهم أتباعه ، وقد عمل فى بداية حياته الفنية كعازف على الأورغن فى كاتدرائية سان مارك ولكنه بدأ يعمل فى حقل الأوبرا ، حيث كتب حوالى ٤٢ عملا صار بها أشهر مؤلفى الأوبرا فى تلك الفترة ، ولم تكن أهميته فى كونه شخصية قيادية فى مجال الأوبرا وتطورها فحسب ، ولكن لأثره الكبير فى نقل هذا الفن إلى فرنسا ، (حيث إستدعى إلى هناك لعرض أعماله) ، وإلى كونه مؤلف فترة الانتقال التى تفصل بين الأسلوب المحافظ للكاميراتا ، وإتجاه وفكر ـ مونتفردى ـ الذى كان يرمى إلى التجسيد التعبيرى المباشر ، والذى لو كان قد إستمر ، لكان قد أدى إلى نوع من الدراما الموسيقية التى تصبح فيها الموسيقى أداة تعبيرية صرفة ، وليصبح العمل الموسيقى هذا

مجرد عمل مسرحي تجسيدي ، ولتبتعد عن الخط الأساسي للأوبرا كعمل غنائي موسيقي مسرحي ، ولتصبح الأوبرا مُشكلة في بنائها كصيغة فنية .

لذلك حاول - كافاللي - أن يُنمّي صفات الوضوح وروح البساطة والجمال العاطفي واللحني ، الذي يفي بمطالب الجماهير، ولم تكن الموسيقى في ذلك الوقت متهيأة للتطورات السريعة، لذلك فقد كان إتجاهه نحو إيجاد حل وسط بين المبادئ التي أقرها أسلافه من التعبيريين ، وبين المحافظة على الأصول الشكلية Form ، وتطور الذوق الجمالي ، وهو المبدأ الذي أصبح سائدا في نهاية القرن السابع عشر ، وفي خلال القرن الثامن عشر .

الغناء الجميل (بل كانتو) Bel Canto
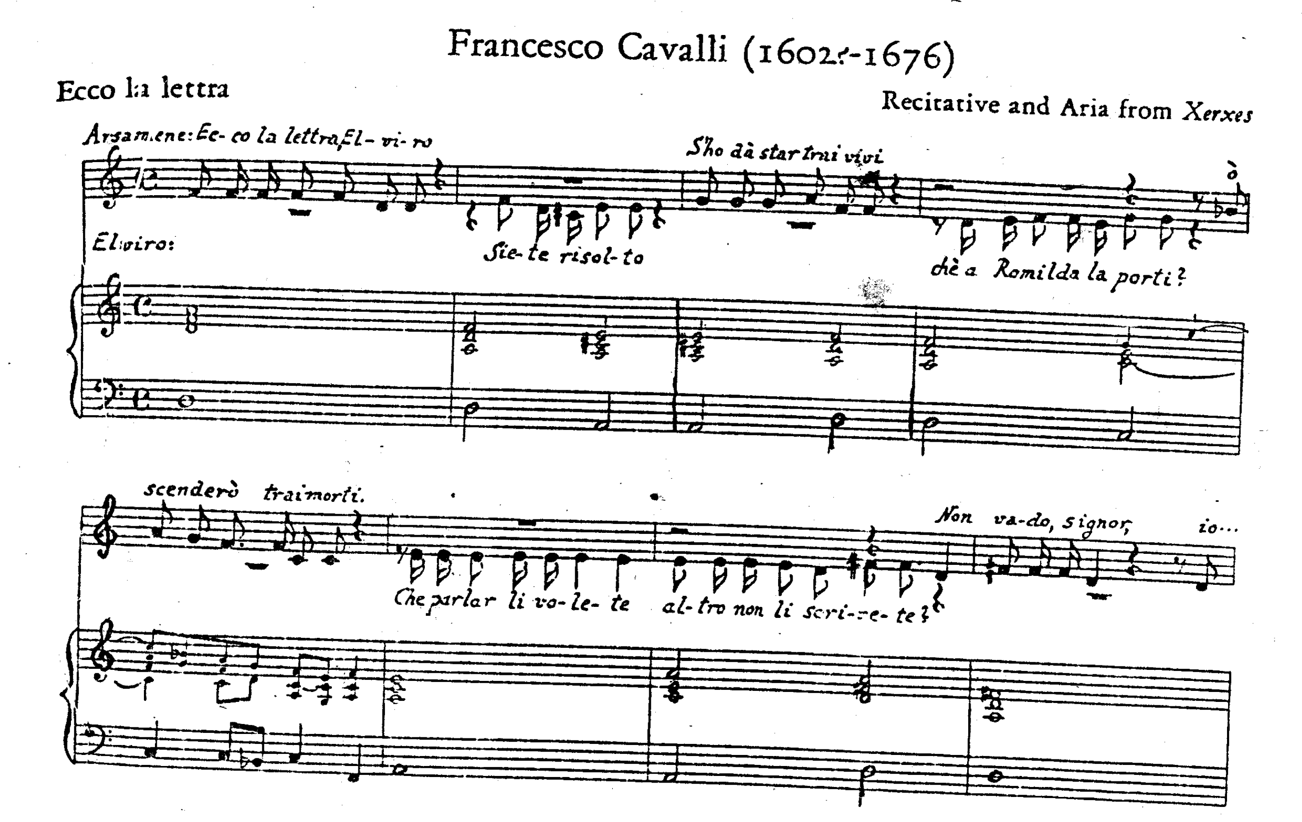
لم يكن المزاج الايطالي المتقلب الذي يميل دائما إلى الصوت الجميل الصدّاح الطروب ، وإلى اللحن العذب الجميل ليصبر طويلا على الزهد والفقر اللحني والجفاف الميلودي ، وأن يصبر كذلك على الاسترسال الإيقاعي والالقائي للريستاتيف، وهي المبادئ التي قامت عليها أفكار جماعة الكاميراتا ، إنما كانت لهم نزعاتهم إلى تمجيد اللحن العذب والصوت الجميل ، وما أن جاء منتصف القرن السابع عشر ، حتى تخلص مؤلفوا الأوبرا كذلك في أهم مراكز إيطاليا من المبادئ الصارمة لاخضاع الموسيقى للدراما ، بل أتاحوا الفرصة لزيادة العناية بالعزوبة اللحنية والغنائية .

ويمكن إيضاح اضافات واسلوب - كافاللي - كما يلي :

Francesco Cavalli (1602?-1676)

Ecco la lettra

Recitative and Aria from *Xerxes*



(١) ـ أصبحت التفرقة بين الريستاتيف والآريا أكثر وضوحا ، وأصبح للنص الشعرى وظيفة مزدوجة ، فهو يروى القصة أى الرواية ، أما الشعر فهو يهيئ الخلفية العاطفية لها ، وهذه التفرقة أدت أيضا إلى ضرورة إستخدام صيغتين منفصلتين فى الخط الغنائى الهوموفونى ، يُعتمد عليهما فى البناء والشكل الموسيقى للأوبرا هما :

١ ـ الريستاتيف الذى أصبح مجرد إلقاء موسيقى .

٢ ـ الآريا التى تتخذ صفات بنائية وإيقاعية مميزة على صيغة ثلاثية هى (A ـ B ـ A2) وبغنائية عريضة فى إستطالة وعذوبة .

(٢) ـ بدأ يتحدد أسلوب الـ Bel Canto الذى ميَّز الأوبرا الايطالية عن سائر الأوبرات الأوروبية ، وهكذا أثر الذوق الايطالى على الأوبرا ، وساعد على تخليص الموسيقى من سيطرة الشعر الذى كان قد طغى بشكل جديد على الموسيقى ، وهى المبادئ التى قامت الكاميراتا لتحقيقها (ومن الملاحظ أن ـ الكاميراتا قامت أساسا بهدف تخليص الشعر من سيطرة الموسيقى) أى أن ما تحقق كان على العكس تماما مما حرصت الجماعة على أن تتخلص منه .

(٣) حقق ـ كافاللى ـ التوازن والتوازى بين القيم الأدبية والموسيقية ، وأصبحت الآريات بسيطة جميلة ناعمة عن ما فى الأوبرات الأولى الجافة ، وغلب عليها إستعمال الميزان الثلاثى بسلاسته وعذوبته ، وأصبح الأسلوب الهارمونى

للآريات أبسط ، كما تحددت القفلات الموسيقية التامة بدلا من القفلة الدينية البلاجالية (قفلة الرابعة) بعد أن قل التمسك بدقة بالمقامات الكنيسية ، وبدأ تأصيل وظيفة الدرجات الموسيقية ، خصوصا الدرجات الأولى (Tonic) والرابعة والخامسة والتآلفات التى تُبنى عليها (I-IV-V) والتركيز على تآلفى الدومينينت (الخامسة) والسبدومننت (الرابعة) فى القفلات التامة التى كانت تُستعمل بكثرة فى الكادنزات والقفلات والآريات ، وهى كلها الأجزاء التى تُمثل القمم العاطفية والدرامية فى الأوبرا ، وهو ما وضع الجذور الأولى لنظرية السلالم الموسيقية الكبيرة والصغيرة ، مما مهد بعد ذلك للاستغناء عن المقامات الكنيسية تماما فيما بعد .

(٤) - حقق المزيد من التعادل بين الخطوط اللحنية الميلودية وخط الباص المتصل ، وبعده تبلور وتحدد بوضوح الاحساس بمقامى (الماجير والمينير) اللذان هما النتيجة المباشرة لتأصيل وتوظيف الدرجة الخامسة فى المقامات الكنيسية لتُصبح درجة تالية للدرجة الأولى فى الأهمية وهى التى تحمل مركز الحركة اللحنية فى إتجاهها نحو الأساس (Tonic) أى أدى تعديل لوظيفة درجة الـ كونفينالس (الدرجة الوسيطة) لتُصبح مجرد (خامسة) دومينانتية فى السلم ، وكل ذلك أدى إلى تركيز تلك المقامات وتلخيصها كلها إلى مقامين إثنين فقط ، هما مقامى (الأيونيان ، الأيوليان) مع ملاحظة أن تآلف الدرجة الخامسة المكون من الدرجات (لا# دو - مى) رأسيا ، فى مقام

الدوريان ، يُعتبر تآلف صغير لوجود درجة (دو ♮) وبالطبع لكي يُصبح تآلف كبير ، لابد أن تُصبح (دو #) ليكون تآلف كبير صحيح كـ دومينانت ، (ثالثة كبيرة + ثالثة صغيرة) وهذه الدرجة (دو #) هي بمثابة الحساس أو الدرجة السابعة الكبيرة ، وهكذا يُصبح - الدوريان - كأنه مجرد سلم صغير (ميدير) وبتطبيق هذا المبدأ على بقية المقامات ، نجد أنها تتركز جميعا وتصبح فقط لونين : طابع كبير ، أو طابع صغير أي سلالم كبيرة أو سلالم صغيرة ، وهكذا إختُصِرت المقامات الكنيسية إلى مقامين إثنين يمكن تصوير أي منها بعد ذلك على أي درجة من الاثنى عشرة نصف درجة في الأوكتاف الواحد .

(٥) - تغيرت مواضيع الأوبرات من الاغريقيات القديمة إلى مواضيع جديدة من تاريخ الامبراطورية الرومانية وقصص القرون السابقة التي تهز أحاسيس وعواطف الجماهير ، وازداد الاخراج المسرحي بذخا وتنوعت وتلونت عناصر الأوبرا .

(٦) الاهتمام بالآريات والقطع الموسيقية الأوركسترالية القائمة بذاتها ، وكان من نتيجة هذا الاهتمام الزائد بالأجزاء الانفرادية خصوصا في الآريات ، أنها كانت سببا في الخروج عن التسلسل المنطقي للاحداث الدرامية ، وأصبح من الممكن غناء وأداء القطع - التي يُمكن أن تُؤدى بمفردها كقطع غنائية بعيدا عن تقديم الأوبرا كلها بذاتها ، وهو ما يشبه الريسيتال أو الكونسير الغنائي وذلك بتجميع عدد من الآريات المشهورة من عدة أوبرات لتُقدم معـا

فى سهرة واحدة بواسطة واحد أو واحدة أو أكثر من المغنين ذوى السمعة والشهرة فى ذلك الوقت ، وهو ما سيكون له أثرة البالغ فى مسار تاريخ الموسيقى العالمية ، كما سنرى فيما بعد .

ومن أهم مؤلفى تلك الفترة فى الأوبرا الايطالية :

= كارسيمى (١٦٠٤ ـ ١٦٧٤)

= تشيستى (١٦٢٣ ـ ١٦٦٩)

= كافاللى (١٦٠٢ ـ ١٦٧٦)

= إستراديلا (١٦٤٢ ـ ١٦٨٢)

= الكساندرو إسكارلاتى (١٦٥٩ ـ ١٧٢٥)

الكســاندرو إسكارلاتــــى (١٦٥٩ ـ ١٧٢٥)

كان تمركز المدرسة الايطالية فى الأوبرا وتألقها فــى نابولى بالذات أمرا ليس بالغريب ولا بالعجيب كما يبدو لأول وهلـة فأهل نابولى كـكان أى مدينة فى إيطاليا من المدن الكبيرة ، قـد أبدوا إهتماما كبيرا وتحمسا لما سُمِّى بالدراما الموسيقيـة أى (Drama Per Musica) أو الأوبرا ، ولكن الاهم من ذلك فكان إنشاء أربعة ملاجئ للايتام إنتشرت فى خلال القرن السادس ـ عشر ، وهى التى أصبحت بعد ذلك مدارس وهيئات تخصصت فى التعليم الموسيقى عـزفا وغناءا وتأليفا ، حيث كانت بالطبع مدارس داخليـة الاقامة فيها دائمة ، وهو ما يُعطى الاطفال اليتامى المقيمين بهـا فرصـة مستمرة للتدريب والتمرين الجيد طوال اليوم ، وهو مــا يُساعد على التقدم السـريع فى مستوى الدراسـة وإتقان العزف ، وقد كان لتلك الكونسيرفاتوارات كما كانت تسمى (كونسرفاتوريوم Conservatorium ـ والمعنى الحرفى للكلمة باللاتينية يعنـى مكان حفظ الأشياء ، أى حفظ أطفال اليتـامى من الزلل)، أهمية ـــ عظيمة فى إعطاء دفعة كبيرة للنشاط الموسيقى، وأصبحت نماذج تُحتذى فى المعاهد المماثلة فى المدن الأخرى وسائر أوروبا بعد ذلك كان لها أثرها الكبير فى تاريخ التطور الموسيقى لما أحدثه مـن تخـرجوا منها وما أنتجوه من طفرات فنية (وقد حدث نفس الشيء فى مصر وكان أحسن العازفين وما زالوا)والمؤلفين والقواد ورواد فن الموسيقى الرفيعة فى مصـر من خريجوا الملاجىء فى الأربعينيات ـ وحتى الخمسينيات، ثم تدهورت تلك الدراسة الفنية فى الملاجـــىء

والإملاحيات) أما في نابولي فقد أنجبت الكونسيرفاتوارات حتى من قبل عهد - إسكارلاتي - بعض الموسيقيين من ذوي الشأن ، كان من أبرزهم - فرانشسكو بروفنسالي ، الساندرو استراديللا) وغيرهم .

ولما إرتبطت الموسيقى وخريجوها بتلك الكونسرفاتوارات وصارت أهم مراكز التعليم الموسيقي في إيطاليا وغيرها من الدول ، أصبح لكلمة - كونسرفاتوار - إرتباطا أكبر بالموسيقى ، لتسمى المعاهد الموسيقية المتخصصة بعد ذلك بالكونسرفاتوارات فقط ، ثم إرتبط بها هذا المدلول دون الملاجئ نفسها .

وإسكارلاتي هذا ، هو إسكارلاتي الأب الكبير ، وهو غير إبنه - دومينيكو إسكارلاتي الابن المعاصر لكل من باخ وهاندل كما سنرى بعد ذلك ، ويعتبر إسكارلاتي الكبير من أهم الشخصيات في حقل الموسيقى في النصف الثاني من القرن السابع عشر ، وهو الذي أرسى تقاليد المدرسة النابوليتانية في الأوبرا ، والشخصية الهامة والرئيسية بها والمؤلف الذي حقق إنتهاء عصر التجريب الانتقالي في الأوبرا الذي بدأ بجماعة الكاميراتا .

وقد جمع - الكساندرو اسكارلاتي Scarlatti في شخص واحد كل تراث التقاليد الأوبرالية المتطورة في إيطاليا ولكن ليس هناك ما يوضح شيئا عن حياته الخاصة والمبكرة وتعليمه ، غير أنه هناك روايات عديدة وتخمينات عن تلمذته لـ . كاريسيمي ، ولكن المهم أن مؤلفات إسكارلاتي المبكرة تدل على ما درسه وتعلمه من أسلافه وما تشربه من أساليبهم .

وقد إشتهر - اسكارلاتي - كمؤلف أوبرالي في ايطاليا

وخارج إيطاليا كذلك ، وله أعماله الناجحة والمحبوبة والمكتملة من الناحية الفنية .

وقد أرسى - اسكارلاتى الأب تقاليد المدرسة الايطالية النابوليتانية فى الأوبرا ، وإلى الآن لا يخلو حفل غنائى من آريا من آرياته رغم ندرة عرض الاوبرات نفسها كاملة ، والتى جمع فيها خبراته وتقاليد أسلافه ومدرسته إلى جانب التقاليد التى أرساها وأصبحت أسسا هامة فى الأوبرا من بعده ، ومن أهم الابتكارات التى وضعها إسكارلاتى ما يأتى :

أولا - لم يستطع أن يتقبل الأجزاء الريستاتيف الطويلة أو الجفاف اللحنى فى الأوبرا ، فخلق لنفسه أسلوبا خاصا يعتمد على تقسيم عناصر التعبير الدرامى إلى ثلاثة أنواع واضحة هى :

١ - ريستاتيف جاف *Secco* ، هو عبارة عن إلقاء يصحبه تآلفات من الهاربسكورد وحده على شكل باص متصل يكاد يُلقى بنفس سرعة الحديث العادى ، وهذا النوع هو الذى يحمل الحركة والحوار المسرحى البسيط ، والذى يُحرِّك أحداث القصة فى الأوبرا .

٢ - ريستاتيف ميلودى مع الأوركسترا *Stromentato* وهو القاء منغم يُجسِّم إنفعال الكلمات ويُجسِّدها ، ويُستخدم للتعبير عن العواطف ، وهو يُعتبر تقدمة وتمهيد يسبق الأغنية الفردية .

٣ - الآريا *Aria* وهى الأغنية الفردية المسرحية فى الأوبرا والتى تُكتب بأسلوب لحنى عريض عذب ، ويُحتفظ بها للقمم العاطفية والدرامية فى الأوبرا . وفيها يُعبّر أبطال الرواية عن مكنون عواطفهم ومناجاتهم وتعليقهم على الأحداث .

ثانيا - صيغة الآريا : إستطاع اسكارلاتي أن يفرّق بين طابع الريستاتيف والآريا بشكل واضح أكثر من أسلافه ، وبذلك جمع بين الصدق الدرامي في الريستاتيف وبين جمال اللحن في الآريا ، وإن كان أسلافه ومنهم (مونتفردى ، كافاللى) قد أوجدوا صيغة خاصة بالأغنية الفردية - الآريا - ، فإن إسكارلاتي قد أصّل تلك الصيغة ووضّحها، وأصبحت على يديه لها قاعدة وفورم (Form) معترفا بها وهي الصيغة الثلاثية التكوين (A - B - A2) تبدأ بقسم في مقام أو سلم معين يعقبه قسم جديد بلحن آخر في مقام آخر ، ينتهى بشكل غير تام أى معلق ، تجعل من العودة إلى قسم البداية (A) ضرورة بنائية لتحقيق ختام متناسق للآريا ، وهذا الاسلوب يعرف باسم - الآريا دا كابو- (Aria da capo)

وكان تأصيل تلك الصيغة بداية تحول خطير في تيار فن الأوبرا ، أفادها كما أضرّها في نفس الوقت ، فقد فتح هذا الإسلوب بتلك الصيغة مجالا لتقليد جديد وفرصة مبتكرة أتاحت للمؤلفين والمغنين فراغا كافيا بين جزئي (B - A2) لعمل تزويقات وتلوينات لحنية إرتجالية مبتكرة ، ومجالا وافيا لهم لعمل بعض الكادنزات (أجزاء إرتجالية تقاسيمية للمُغنى يبتكر فيها ويلوّن ويُظهر إمكانياته الصوتية والابداعية على شكل فوكاليزات وترعيدات ، فيما يشبه الليالى والموال في الموسيقى العربية) خصوصا قبل الاعادة (A2) وهو ما يُشكل إرضاء لغرور المغنين ونزعاتهم الفنية الاستعراضية لاظهار إمكانياتهم الصوتية وموهبتهم ومقدرتهم

الموسيقية ، مما أضر تماما بالحفاظ على الخط الدرامى والتعبيرى، وساعد على ترجيح العوامل الموسيقية الاستعراضية والتكنيكية البحتة على مقتضيات الصدق التعبيرى والدرامى ، وجدية الأداء ووضوح التسلسل المنطقى والطبيعى لأحداث القصة وترابطها ، حيث يكون التوقف عن تسلسل العرض المسرحى وإندماج الفنانين أنفسهم وإندماج المشاهدين مع أحداث القصة ، ليصبح العرض مجرد عرض غنائى بحت ، بعد أن إنقطع خط التسلسل القصصى الدرامى ، جريا وراء حب الايطاليين للصوت الغنائى الجميل الصداح ، وإرضاء الجمهور الذى يود الإعادة من المغنى أو المغنية عدة مرات للآريا فقط التى يهتم بها المؤلفون ويلحنها بشكل خاص غنائى متميز، وهنا ينسى الجميع (الفنانون والجمهور) أن الآريا ما هى إلا جزء من عمل درامى أكبر مترابط ، وأن هذا الأسلوب يعتبر قطعا لاندماج الفنانين فى أداء أدوارهم ، ليصبحوا مجرد مغنين لقطع غنائية مجزأة ليس بينها الترابط الذى يخدم التسلسل المنطقى لأحداث القصة الموسيقية المسرحية .

وكان ذلك سببا وفاتحة عهد جديد وغريب من سيطرة المغنين وإملاء إرادتهم على المنتجين والمؤلفين ، خصوصا مَنْ إشتهر منهم بالصوت الجميل البراق القوى ، ومن لهم القدرة الجيدة على عمل الارتجالات اللحنية والتكنيكية الصوتية ، والذين يعرفون كيف يستأثرون بحب الجمهور وجذب إهتمامهم ، وقد كان ذلك داعيا لطلبهم الأجور المرتفعة ، وتدللهم وفرض شروطهم ، وقد أدى ذلك إلى تدخلهم فى عملية التأليف والكتابة الموسيقية ذاتها ،

وتدخلهم فى منهج وأُسلوب المؤلف الذى يُفترض أنه يعرف إمكاناتهم الفنية جيداً ، ولكنه أصبح مضطرا إلى صياغة الآريات بالشكل الذى يمكنه من اظهار مواهبهم ، كما يحقق مطالبهم ورغباتهم ، وهذا كله حجر على النزعات التجديدية والتطورية للمؤلفين الموسيقيين ، ووضعهم فى حالة جمود وإستكانة لرغبات المغنين والجمهور .

وقد برز لذلك الكثير من هؤلاء المغنين ممن إشتهروا ـ وإكتسبوا الخبرات الواسعة فى عمل الارتجالات والفقرات الطويلة من التقاسيم الغنائية (كولوراتورا) المليئة بالزخارف وعمل الترعيات التى تُظهر المقدرة الصوتية ، وهذا ما أدى بالأوبرا فيما بعد إلى نوع من الجمود والتكلف ، فى نفس الوقت الذى أفاد تطور الموسيقى والغناء ، والذى تجلى فى حرص المغنين وتهافتهم على التدريب المستمر والدراسة تبعا لذلك ، ودراسة النظريات الفنية الموسيقية وقواعد وأصول التأليف والهارمونى لكسب المقدرة على الارتجال وكيفية عمل الانتقالات اللحنية والمقامية بشكل جيد ، كما بدأت مدرسة موسيقية جديدة لم تكن موجودة من قبل بشكل جدّى ، فى التدريب الصوتى (الفوكاليز) الذى تهافت عليه المغنون ، حرصا على إمكانياتهم الصوتية بشكل جيد ، ودوام تطويرها حرصا على مكانتهم الفنية ومكاسبهم المادية العالية من بين بقية المغنين ومع الجمهور ، مما أدى إلى إزكاء روح التنافس الفنى بينهم .

ثالثا ـ الإفتتاحية

كان من أهم العناصر التى أدخلها

إسكارلاتي على فن الاوبرا ، المقدمة الاوركسترالية التي تسبق رفع الستار والتي يحاول فيها المؤلف الموسيقي أن يُعطى صورة مُلخّصة عن أحداث المسرحية أو القصة التي تعبر عنها وتدورحولها الأوبرا بشكل عام ، والتي يُبرِز فيها أهم التيمات اللحنية التي تقوم عليها أريات الأوبرا ، وقد عُرِفَ ذلك بالافتتاحية الايطالية لتمييزها عن الافتتاحية التي تطورت في فرنسا وهي الافتتاحية الفرنسية ذات القالب الثلاثي أيضا ، ولكن في ثلاث حركات كذلك (بطيء - سريع - بطيء) بينما كانت افتتاحية - الايطالي اسكارلاتي - تُصاغ (سريع - بطيء - سريع) .

وكانت إفتتاحية إسكارلاتي نتيجة لقدر كبير من التجريب من جانبه ، إلى أنه حقق تلك الصيغة بشكلها الثابت الذي إتصفت به الافتتاحيات الايطالية عامة في عام ١٦٩٦ ، ثم إستخدمها بعد ذلك في كل أوبراته .

وهكذا أصبحت صيغة الافتتاحية الايطالية بشكلها النهائي تتكون من ثلاث حركات قصيرة مبنية حول مادة موسيقية ليس لها صلة جوهرية بالكيان الرئيسي للأوبرا ، وكانت الحركة الأولى سريعة نشطة غالبا ما تكتب في أُسلوب فوجالي ، وإن كان من المهم ملاحظة أن البوليفونية في مؤلفات إسكارلاتي ، لم تكن تتجاوز نادرا إلا السطرين ، أما القسم الأوسط فكان بطيئا بينما تنتهي بحركة بالغة السرعة ذات طابع راقص ، وقد كانت الافتتاحية ذات أهمية تاريخية لأنها كانت خُطوة هامة للتطور الذي أدى إلى وضع أُسس السيمفونية - في القرن الثامن عشر .

رابعـا ـ الفكاهـة في الأوبــرا كان لاسكارلاتي الفضل فـي إدخال عنصر الفكاهة في الأوبرا ، عندما كان يطلب من الشاعـر ومؤلف الرواية أن يُدخل بعض الشخصيات الفكاهية في الأحداث ، وهي غالبا ما تكون لرجل أو سيدة عجوز أو معتوه ... الخ ، وكان يكتب لهم ألحانا خفيفة ملائمة يُجسّد فيها روح الهزل والمفارقة والمرح بالموسيقى ، وكان ذلك تمهيدا لميلاد لون جديد من الأوبرا عُرف بعد ذلك هو ـ الأوبرا الفكاهية أي ـ الأوبرا بوفا .

أعمال إسكارلاتي وأسلوبه

ذهب إسكارلاتي إلى شمال إيطاليا بعد عام ١٧٠٢ حيث ألف أوبراته في روما وفلورنسا والبندقية ، حيث ارتفع مستوى أعماله بعد تحرره من الجو النابوليتاني وأظهر فـي أوبراته إنسياق ميلودي وإدراك التجسيم الموسيقي للشخصيات ، فقد كتب سيلا من الأوبرات بلغ حوالي ١١٥ أوبرا أو أكثـر ، تركزت فيها صفات وخصائص الأوبرا الايطالية وهي :

١ ـ إستخدام الأوركسترا في نطاق واسع .
٢ ـ ألحان مفردة جميلة ولكن في نطاق محدود وبنسبة قليلة .
٣ ـ غناء إلقائي (ريستاتيف) بأسلوب متطور جذاب .
٤ ـ كورس ضخم يُستخدم بمهارة فنية تجذب القلوب .
٥ ـ إفتتاحية موسيقية كبيرة .
٦ ـ مناظر مسرحية خلابة تجلى فيها الفن التشكيلي الايطالي .
٧ ـ ألحان يشترك فيها صوتان أو ثلاثة أو أربعة .

وقد كان لاسكارلاتي شخصية موسيقية عبقرية مما جعله في مصاف المؤلفين الكبار بلا نزاع ، مع أنه ساهم في العملية التي أدت إلى الانحدار بتأليف الأوبرات وأدى بها إلى مجرد فورمة وتركيبات محفوظة (Formulas) جعلت النقاد يلقون عليه اللوم، إلا أنه يستحق الاعتراف بمنزلته ومكانته ، كواحد من أسلاف المدرسة الكلاسيكية الكبيرة التي ظهرت في الشمال في أواخر القرن الثامن عشر .

ولأن موسيقاه تتميز بصبغة درامية قوية ، فإن اتجاهه العام يميل إلى الاثراء في الجانب الموسيقي البحت في الأوبرا ، ولكن الصيغ الموسيقية التي أورثها لمن بعده من المؤلفين لم تكن إلا صيغا موسيقية بحتة وليست صيغا درامية ، وإن كانت مقدرته على كتابه ألحان ميلودية جميلة قد أضافت كسبا كبيرا للأوبرا .

كما تتجلى أهمية - إسكارلاتي - وتأثيره على من بعده ، في أن الأشياء التي كانت تلقائية لديه ، أصبحت عند المؤلفين الذين جاءوا بعده نظاما مثاليا حافظوا عليه حتى انغلقوا على أنفسهم به ، وأصبح بالنسبة لهم سجنا للتقاليد التي أرساها هو .

وقد اتجهت الأوبرا مسرعة إلى أن تكون مجرد حفل كبير (كونسير) يغني فيه المغنون بملابس خاصة على مسرح مجهز بالمنظر ، وكانت المقطوعات (النمر) المختلفة التي تؤدى في البرنامج الذي يُعد لذلك الكونسير ، ترتبط نوعا ما ببعضها البعض في محاولة واهية لخلق حبكة مسرحية .

ومع أن التأليف الأوبرالى فى روما والبندقية قد ظل متدفقاً إلا أن عملية الاندماج فى الأسلوب الايطالى العام ، قد جعل الشكل النابوليتانى بزعامة - اسكارلاتى - هو السائد وهو أعلى شكل لتطور الأوبرا هـذه القرن السابع عشر ، والوسيط الـذى إنتقل منه هذا الأسلوب إلى القرن الثامن عشر .

ورغم أن مدينة البندقية (فينيسيا) كانت مدينـة المسارح والاوبرا ، إلا أن المدرسة النابوليتانية و إسكارلاتـى أصبحت هى الشكل السائد الذى عَبَرَ إلى بقية أقطار أوروبا ، كما سنرى فيما بعده لأن كل موسيقى أجنبى وفد إلى نابولى ، حمـل معه عند مغادرتها شيئا من تأثير - إسكارلاتى - لذلك كانت كـل أوبرائة نموذجا يُحتَذى للموسيقيين الأوروبيين فيما بعد .

الأوبـــرا بـــوفا

(Opera Buffa)
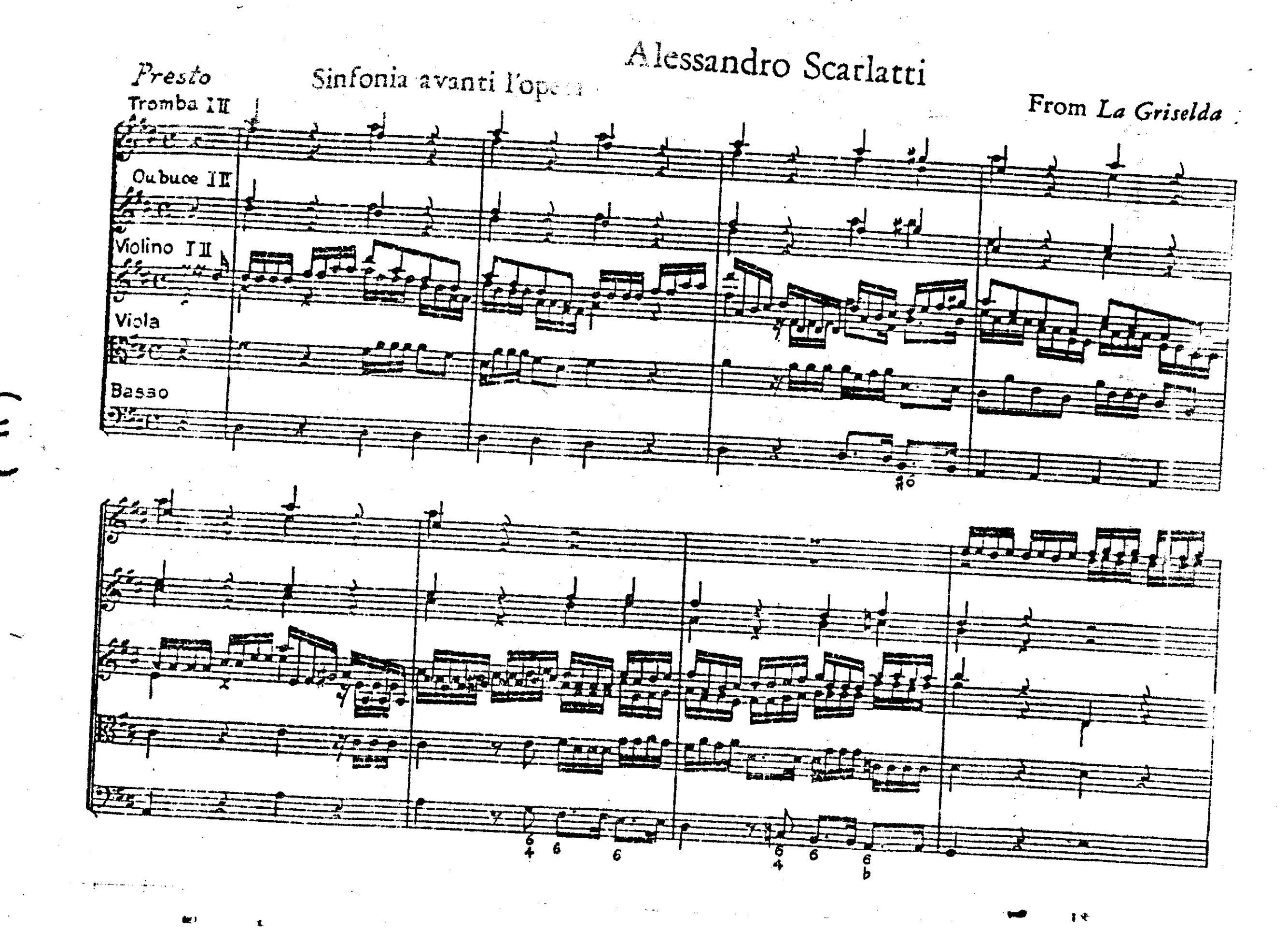
عندما سَئِم الجمهور الايطالى جدية الأوبرا ، أدخل مؤلفوا المدرسة النابوليتانية شخصيات فكاهية فى أحداث الروايات التى يقدمونها ، على سبيل إدخال روح المرح والتخفيف فى بعض فترات العمل الجاد ، وكان فى البداية على شكل تجربة تحت الاختبار ، ثم تطـور الأمر إلى عمل فصول فكاهية مستقلة ملحّنة ، تقدم بين فصول الأوبرا الجـــادة خارج الستار وفى الفترة التى يتم فيها تغييــر المناظر ، وذلك منعا لضجر الجمهور فى الفتـرة الطويلة التـى

يستغرقها إعداد مناظر الفصل التالي ، وكانت تلك الأجزاء التي لا ترتبط بأحداث العمل دراميا تسمى (انترمتزو ، أي بين الفصول Intermezzo) .

وبالتدريج أصبحت تلك الفصول الصغيرة عبارة عن روايات صغيرة مستقلة فكاهية ، لتصبح أعمالا قائمة بذاتها عُرفت بالـ Opera Buffa ، ثم أصبحت بالتالي عند نجاحها أعمالا كبيرة قائمة بذاتها ، وعندما أقبل عليها الجمهور نظرا لخفة الشكل المقدم بها روائيا وموسيقيا ، أصبحت تمثل نوعية جديدة تماما من الأوبرا عرفت بذلك الإسم ، ومن أشهر تلك الأعمال :

= أوبرا - الخادمة السيدة La Serva Padrona من عمل برجوليزى - والتي ساهمت فيها الموسيقى بالدور الكبير في تجسيم روح المرح والمفارقة والهزل .

وتختلف الأوبرا الجادة Opera Serea ، عن الأوبرا - بوفا - في أن الأوبرا بوفا تؤدى بالأصوات الطبيعية للرجال والنساء ، بينما الأوبرات الجادة ظلت لفترة غير قصيرة لا تستخدم سوى الرجال الطواشي (المخنثون) لتمثيل وغناء أدوار النساء ، لأن مغنيات الأوبرا السوبرانو لم يكنّ قد ظهرن حتى تلك الفترة إلا في نهاية عصر الباروك ، وكانت أدوارهن النسائية تسند إلى الرجال الذين يحتفظون بصفاء صوت الأولاد - وبريقه ، لذلك كانت أصواتهم تمتاز بنقائها وقوتها وتختلف في ذلك عن أصوات النساء السوبرانو ، وقد إشتهر من هؤلاء - المغنين الطواشي الكثيرين ممن أجادوا هذا النوع من الغناء .


Alessandro Scarlatti
Presto
Sinfonia avanti l'ope
From La Griselda
Tromba I II
Oubuoe I II
Violino I II
Viola
Basso

وكانت لهم شعبيتهم العظيمة .

الكــورال والأوبــرا

فى تلك الفترة من تاريخ التطور فى حقل الأوبرا وعندما ذهب اسكارلاتى - إلى نابولى عام ١٧٠٢ ، كانت الأوبرا قــد أصبحت وسيلة من وسائل إستعراض المقدرة الصوتية والفنية للمغنين أمام جمهور مولع بالاثارة ، ومع هذا الضغط والتركيز على أهميــة الفنان المُغنى (الفرتيوز) القدير ، أصبح للمغنى المنفــرد الأهمية الأولى ، وأصبح للكورس أهمية ثانوية بل أصبح زائدا عــن الحاجة خصوصا بعد أن إتجهت الروايات المختارة للتلحين ، إلى قصص عن المكائد الغرامية الميلودرامية التافهة ، والتى لم يعــد فيها حاجة أو ضرورة إلى مجاميع الكورال التى ليس لها إشتراك فعلــى فى واقع الأحداث ، هذا فى الوقت الذى زاد فيه الاهتمام بدور الكورال فى عمل فنى مشابه إلى حد ما وهو (الأوراتوريو) أى الأوبرات الدينية ، بينما كان الكورال البوليفونى فى طريقــه إلى الاختفاء كُليّة من الأوبرا فى تلك الفتــرة ، بينما بقى فيهــا بعض الأجزاء التى تشترك عدة أصوات فى الغناء معا على شكل ثنائى أو على شكل ثلاثى أو رباعى أو خماسى ، من أصحاب الأدوار الفنية الفردية فى الأوبرات ، ولكنها لم تكن كتابة كورالية بالمعنــى الصحيح ، حيث كانت الطريقة الشائعة هى تقسيم ما يصلح لكــى يكون أغنية فردية ليصير أداؤها بعدة أصوات معا .

==================

المقامات الكبيرة والصغيرة

فى خلال القرن السابع عشر ، وكما أشرنا بدأت تتخلص الموسيقى من المقامات الكنيسية الموروثة وإتجهت تدريجيا إلى التركيز على مقامين إثنين فقط هما (الأيونيان ، والأيوليان) والأيونيان يعادل المقام الكبير ، والأيوليان يعادل المقام الصغير ، وكان هذا التحول ضروريا لمسايرة إحتياجات الأسلوب الهارمونى الجديد القائم على مفهوم توظيف الدرجات التى يتكون منها السلمين الكبير والصغير ، وحركة التآلفات التى تقوم على أساس هذا المفهوم .

ولم يكد ينتهى القرن السابع عشر حتى إختفت تلك المقامات وحل مكانها نهائيا السلمين الكبير والصغير وظهرت فكرة السلم المُعدَّل .

السلم المُعدَّل

السلم المعدل هو السلم الذى ينقسم فيه الأوكتاف إلى ١٢ نصف تون متساوية حسابيا ، بغض النظر عن الفروق الصوتية الطبيعية الطفيفة التى كان لا بد من التغاضى عنها تيسيرا لتحقيق التعادل فى الانتقال بين أنصاف كل الدرجات المتساوية فى السلم . فمن المعروف أن التكوين الطبيعى لتتابع الأصوات فى السلم الطبيعى ، تقل فيه عدد الذبذبات أو تزيد حسب المسافة أو بُعدها عن الدرجة المقاسة منها ، لذلك فهناك إختلاف فى نسب الأصوات ، أى فى البُعد الواقع بين أى درجتين ، فعلى سبيل المثال إذا إعتبرنا مسافة النصف تون تساوى (١٠٠ سنت) كما هو وارد فى حسابات السلم المعدل (Well-tempered scale)

فإن بُعْد الخامسة الطبيعية غير المعدلة عند قياسها بالأجهـــزة العلمية حسب التدرج بالأذن من الدرجة الأولى إلى الخامسة يبلغ ٧٠٢ سنتا ، بينما تكون تدرجا من الدرجة الأولى الى الخامسة بنظام التسلسل الحسابي بعدد أنصاف الأتوان (٧٠٠ سنت فقط) .

ملحوظة : من (دو - إلى - صول) يوجد سبعة نصف تون) وذلك حسب الجدول التالـــــى :

١٠٠ سنت = نصف صوت	٧٠٠ سنت = خامسة تامة
٢٠٠ سنت = صوت كامل	٨٠٠ سنت = سادسة صغيرة
٣٠٠ سنت = ثالثة صغيرة	٩٠٠ سنت = سادسة كبيرة
٤٠٠ سنت = ثالثة كبيرة	١٠٠٠ سنت = سابعة صغيرة
٥٠٠ سنت = رابعة تامة	١١٠٠ سنت = سابعة كبيرة
٦٠٠ سنت = رابعة زائدة	١٢٠٠ سنت = أوكتـــــاف

أما بُعد الرابعة التامة حسب إحساس الأذن الطبيعية بها ، فيبلغ في هذه الحالة ٤٩٨ سنتا فقط ، أي بالنقص ، بينما حسابيا وفي الجدول السابق ، فيبلغ ٥٠٠ سنتا ، وهذا يؤكد عـــدم التناسق بين الأبعاد والمسافات ، وعليه فقد تختلف دقة الاحساس بالأبعاد من شخص الى آخر ، أو من منطقة أو بلد إلى أخرى ، كما كان حادثا في مناطق أوروبا المختلفة ، وكما هو حادث الآن عندنا في المشرق والمغرب العربي ، فمن المعروف أن العازفين فـــي البلاد العربية يأكدون أن درجة السيكاه (مي ♭) تختلــف إن وُجدت في مقام الراست ، عنها نفسها إن وُجِدت في مقــــام

البيانو وغيرها إن وُجدت في مقام العراق .... الخ ، كما يؤكدون أن درجة السيكاة مثلا تختلف في دقة درجتها في المقام الواحد من عازف إلى آخر وهكذا ، وهذا يُبين أن درجات السلم الطبيعي تختلف من حيث إحساس الأذن بها تبعا لعوامل عديدة ، لذا كان لا بد من تحديدها وبيان عدد ذبذباتها بدقة لكي تسري ويُعمل بها الجميع في كل مكان ، وتُضبط على أساسها الآلات الموسيقية المختلفة خصوصا الآلات الثابتة الضبط مثل البيانو وآلات النفخ ... الخ .

مع ظهور تعدد التصويت والتأليف بالأسلوب البليفوني

ثم ظهور الهارمونية وتفردها بعد ذلك لتصبح المنهج المميز في الموسيقى الأوروبية ، وفيها يتم التركيب الرأسي بين الأصوات التي تُكوِّن فيما بينها داخليا تآلفات هي في الواقع مسافات بين درجات متراصة رأسيا ، (التآلف الثلاثي الكبير ، هو عبارة عن تركيب من مسافتي ثالثة كبيرة + مسافة ثالثة صغيرة ، يُكوِّنان معا

خامسة تامة) كان لا بد من ثبات الأبعاد على درجات محددة حسابيا حتى يتم تركيب تآلفات كبيرة أو صغيرة على جميع الدرجات في السلم بشكل متساوي ، والتغاضي عن الفروق الصغيرة تلك ، والتي يُمكن للأذن التعود عليها واستيعاب فروقها بسهولة (كما نستمع نحن إلى لحن عربي على المقامات غير المعدلة ، وبعدها نستمع إلى لحن غربي مباشرة ، ولا يُشكل ذلك بالنسبة لنا أي تعويق) .

أما العامل الهام فكان التيسير في صُنع وضَبط أصوات الآلات سواء الوترية أو النفخ أو - آلات لوحات المفاتيح ، وحتى تعزف معا ألحان متعددة التصويت متوافقة ومنضبطة ومتآلفة .

الأوبــــرا خـــارج ايطـاليـا

كانت أوروبا مستعدة منذ عصر النهضة لتقبل أى نمط جديد أو أى إبتكار تبتدعه إيطاليا وخصوصا جيرانها مثل :
(النمسا - المانيا - إنجلترا - فرنسا)
وقد كانت الأوبرا هى أحد النماذج التى نظرت لها تلك الدول فى البداية وفى فترة التجريب، حتى تتبين مدى نجاحها وتقبلها قبل أن تُقدم على ذلك اللون الجديد، وقد قلدت تلك الدول فى البداية الأوبرا الايطالية وإستجلبت الفرق الايطالية للأوبرا بكاملها، من المغنيين والكورال والأوركسترا بالكامل إلى جانب مهمات المسرح كذلك، وكان ذلك يتم فى شكل مواسم وجولات فنية بين تلك الدول كأن كل موضة جديدة، حتى أنه أنشئت بعد ذلك فى بعض المدن دورا كاملة للأوبرا الايطالية، فنانيها كلهم من الايطاليين، تُقدم الأوبرات الايطالية فقط، وهو ما حدث فى مدينة - فيينا بالنمسا - وكانت الخُطوة التالية هى ترجمة تلك الأوبرات إلى اللغات المحلية، فظهرت الأوبرات الايطالية ناطقة باللغة الفرنسية أو الانجليزية أو اللغة الألمانية، وبإشتراك فنانين محليين من العازفين والمغنين والفنيين حتى إستطاعوا أن يتعرفوا على هذا الفن الجديد ويلتقطوا الخبرة - الكافية للعمل بشكل جيد، أعقبها بداية المحاولات من الشعراء والموسيقيين لكتابة أوبرات ذات قصص محلية وإن ظلت ايطالية الشكل والطابع الموسيقى، وعلى نظام وحرفية وصياغة الأوبرات الايطالية.
ثم بدأت بعض محاولات البحث عن الأسلوب والطابع القومى

والمحلى بالتحوير والتعديل المناسب عن الأسلوب الايطالى ولكن بما يتناسب مع أمزجة الشعب فى كل دولة ، حتى ظهرت فترة الاستيعاب للأعمال الأوبرالية الفرنسية والانجليزية والألمانية الأمل قلبا وروحا وقالبا ، وكان هذا فاتحة خير على فن الأوبرا الذى بدأ يستقبل دماء جديدة ويعمل بإمكانيات ووجهات نظر متعددة وأساليب مختلفة موسيقية ، مما كان له أكبر الأثر فى تاريخ التطور فى حقل الاوبرا والموسيقى بشكل عام

الأوبـــرا فى فـــرنسا

كان الباليه الدرامى هو أعلى تطور وصلت إليه فرنسا فى الفنون التى ترتبط بالموسيقى ، وكان الباليه عاملا لا غنــى عنه فى حياة البلاط الفرنسى ، معبرا عن ذوق الطبقة الحاكمــة الفرنسية ، التى كان لها بالطبع تأثيرا لا يخفى على ذوق الشعب الفرنسى أيضا ، لذلك تعرض الفن الأوبرالى القادم من إيطاليا خاصة إلى تعديلات تتناسب مع تلك النظرة ، لذلك وقبل أن يبدأ طراز جديد وطنى لفن الأوبرا الفرنسية فى النمو ، كانت التجارب الجديدة فـى فلورنسا بايطـــاليا تقـوم فى حقل الأوبرا بغرض تطويرها ، كانت فى فـرنسا محاولات لربط الباليه بالشعر والموسيقى الفرنسيـة ، فقد كتب الايطالى (بالتازيني) الذى كان يعمل فى البلاط الفرنسى عرضا موسيقيا دراميا هو (باليه الملكة) ، حـاول فيه الجمع بين الشعر والموسيقى والرقص والحركة المسرحية بطريقة شبيهـة جدا بالمحاولات التى تجـرى فى حقل الأوبرا فى إيطاليا نفسـها ، ولكنه لم يُداوم محاولاته تلك فى حقل الأداء الغنائى فى الباليــه ،

نظرا للتكاليف الباهظة لهذه العروض ، ولكن إعتهر وازدادت صعبية عمله هذا الذى عبّر فيه جيدا عن الروح والذوق الفرنسية المتألقة ولكن لم يجد - بالتازيني - تجسيدا لافكاره فى حقل التكامل بين الموسيقى والشعر والرقص ، لوضعها فى عمل فنى واحد إلا فى بعض العروض التجريبية التى يقوم بها مواطنوه فى إيطاليا ، والذين بدأت أعمالهم تظهر فى باريس بعد نجاحها فى إيطاليا ، وقد قدّم الايطاليون فى باريس بعض العروض للأوبرات السائدة الناجحة فى ذلك الوقت .

وبدأ الفرنسيون بعد ذلك مباشرة يقلدون الأسلوب الايطالى ، ولكن فى محاولة للبحث عن طراز جديد قومى فرنسى خالص من الأوبرا ، وهكذا بدأ التاريخ الحقيقى للأوبرا الفرنسية ، بإعتباره فنا وأسلوبا متميزا بخصائص معينة عن الأوبرا فى إيطاليا .

وقد حاول كثيرون مزج الأسلوب الايطالى فى الريستاتيف مع بعض الأغنيات الفرنسية المتميزة ذات الطابع الفرنسى فى أوبرات عديدة لاقت نجاحا عاديا متفاوتا عند عرضها فى أول الأمر ، بينما لم تنجح تماما عند إعادتها إلا بعد أن كتب لها - لوللى - وأضاف أجزاء من الباليه لتلك الأوبرات ، كما أضاف لها مقدمات موسيقية كانت هى البداية للتطور الحقيقى للأوبرا والافتتاحية الفرنسية ، وهكذا نمت الأوبرا الفرنسية فى رحاب الباليه ، حتى جاء المؤلف الموسيقى - لوللى - الذى خلق للأوبرا الفرنسية كيانا متميزا يتناسب مع الطابع والذوق الفرنسى .

جـان باتيست لوللي (١٦٣٢ ـ ١٦٨٢)

ولد ـ لوللي ـ عام ١٦٣٢ ، وهو إيطالي الأصل من فلورنسا ، وصل إلى باريس وهو في الرابعة عشرة من عمره في ظروف مريبة غير معروفة بصحبة نبيل (أو نبيلة) فرنسية ، بعد أن أعجبوا بشخصيته الجذابة ومقدرته الموسيقية ، وعزفه الرائع على الفيولينة ، وهناك في فرنسا إنضم إلى البلاط الملكي واشترك بالرقص في الباليه الملكي ، واشترك في أعمال كثيرة إلى جانب العزف ودراسة علوم التأليف الموسيقي ، ثم عُيِّن في فرقة الموسيقى الملكية مؤلفا ، وارتفع بين الفنانين في فرنسا بفضل ذكائه وفطنته ولباقته حتى حصل بعد ثمانية أعوام على مركز ولقب المدير العام والمؤلف الموسيقي للقصر الملكي ،وعلى رئاسة فرقة القصر الملكي للفيوليتات ، وبعدها حصل على الجنسية الفرنسية ، وكان الملك لويس الرابع عشر مولعا بالرقص والموسيقى ، وقد أعطى الأذن لـ لوللي ـ لاحتكار تأليف وقيادة الباليهات وحفلات الملك ، ثم كتابة موسيقى المسرحيات الموسيقية التي كانت تسمى في فرنسا حينئذ ـ التراجيديات الغنائية (Le Tragedies Lyrique) أي الأوبرات ، كما كان يسميها الفرنسيون ، وقد كرّس ـ لوللي ـ عشرون عاما من عمره لكتابة الباليهات وأوبرات البلاط الملكي ، واتجه بعد ذلك الى الأوبرات الحقيقية ، حيث بلغت حين وصل إلى الأربعين من عمره إلى حد تأليف ١٦ أوبرا تقوم على ما يلي :

(١) ـ تعاون ـ لوللي ـ مع الكاتب المسرحي الساخر المعروف ـ موليير ـ وهو من أنصار المبدأ الافلاطوني القائل

بضرورة خضوع الموسيقى للشعر ، وبلغ من تزمته فى ألحانه وموسيقاه التى وضعها للنصوص مكتوبة ، أن جعل الخط اللحنى معتمدا على نبرات المقاطع وقافية النص الشعرى ووزنه طبقا لقواعد الشعر الفرنسى، ومن الجائز أن هذا الالتزام بالنص الحرفى للكلمات ، قد زاد من أهمية الكلمة المنطوقة ، ولكنه _ أدى فى نفس الوقت إلى الحد من قدرة اللحن .

(٢) ـ وبينما كان المؤلف الموسيقى فى إيطاليا هو الأقل شأنا من غيره من المشتركين فى الأوبرا ، ويتقدم عليه ويُفَضَّل عنه المغنى والشاعر والمصمم للمناظر المسرحية ، كان ـ لوللى ـ هو السيد الأول والأوحد والمدرب والقائد وصاحب المسؤولية والأهمية الكاملة ، وهو الذى يُشرف بنفسه على إعداد أوبراته وإدارتها ، لذلك كان صارما مع القائمين بأداء ألحانه ، بقدر ما كان صارما وصادقا مع نفسه ، فكان يفرض على المغنين قواعده وتعليماته الدقيقة الصارمة وفقا لآرائه الجمالية ، ولم يكن يسمح للمغنين أو العازفين المنفردين بالتحرر من تحديده للسرعة أو بأداء أى تلوينات أو تقسيمات من عندهم لاستعراض براعتهم الفنية ، وقد ساعد حرص ـ لوللى ـ على الالتزام بالموسيقى المكتوبة بدقة على إزالة أى تأثير تركه غرور المغنيين الايطاليين وتحررهم ، ومن الجائز أن شروطه الدقيقة فى إلتزام النص الموسيقى قد حالت دون تدهور المسرح الفرنسى والأوبرا وإنحدارها إلى الطابع الشبيه بالفودفيل ـ السطحى الذى إتسمت به الأوبرا الايطالية .

(٣) ـــ تقوم أوبرات ـ لوللي ـ الفرنسية على فهم عميـــق للذوق الفرنسي الأدبي والموسيقي ، هذا على نقيض الأوبـــرات الايطالية التى تهتم بالنص الشعرى وبالريستاتيف أولا ، بينما أخذ معاصروه الايطاليون هناك يحاولون تطوير الآريا مرة أخرى علـــى حساب الريستاتيف بدرجات متفاوتة ، أما ـ لوللي ـ فقد إهتـــم بالقيمة الأدبيـــة ، وأوجد نموذجا فرنسيا للريستاتيف يتناول أسس مقاطع ونبرات الكلمات واللغة الفرنسية بدقة شديدة ، وإبتعد عن الالقاء الجاف للريستاتيف المُنغم مُدخِلا عليه ثوبا لحنيا زاخرا .

(٤) ـــ بالنسبة للآريا ، كان مَدينا للايطاليين كثيرا فقد إستخدم الصيغة الثلاثية ، ولكن لم يلتزم بصيغة الآريا دا كابو. مثل إسكارلاتي ـ وذلك لكى يتجنب التفتيت والتوقف المتعدد فـــى سياق الأحداث ، بما تُحتمه ضرورة الاعادة فى تلك الصيغة ، وذلــك حسب هوى الجمهور والنزعات الفنية الاستعراضية للمغنين .

(٥) ـــ كان ـ لوللي ـ يُلحن آرياته بأسلوب مُعبر فى وقـار بعيدا عن الانفعالات الأيطالية المصبوبة ، أى أنه أحدث توازنا بيـــن العناصر المكونة للأوبرا الفرنسية من آريات وكورال وباليه وموسيقى أوركسترالية ، خلاف للايطاليين الذين كان كل همهم واهتمامهم مُنصبا بالدرجة الأولى على الغناء المنفرد فى الآريا دا كابـو .

(٦) ـــ من الملامح المميزة لأوبرات ـ لوللي ـ إدخالـه فـن الباليه فى الأوبرا بشكل أساسى ، مُحافظا على إجتذاب الجمهـــور الفرنسى ، كما أنه أعطى للكورال والغناء الكورالى أهمية كبيرة ، بعد أن كان دورهم ثانويا للغاية فى الأوبرات الأيطالية التى تهتم

بالصوليست والأغنية الفردية العريضة .

(٧) ـ كانت الافتتاحية هى أهم الاضافات التى ثبتها ـ لوللى ـ والتى كانت تتصل بالجانب الأوركسترالى ، وهى من أهم المميزات الأوبرالية التى تخص الأوبرا الفرنسية ، وتبدأ تلك المقدمة الأوركسترالية بقسم بطيء وفخم إستهلالى فى أغلب الأحيان ، تليه حركة سريعة ذات تركيب وبناء موسيقى فوجالى (قائم على أسلوب المحاكاة اللحنية بين الأصوات) غالبا ، ثم تتبعها حركة ثالثة أبطأ وأقصر على إحدى صيغ الرقص الرشيقة الشائعة فى ذلك الوقت ، وهذا الأسلوب يُسمى بافتتاحية ـ لوللى ـ التى ظلت سائدة فى أوروبا حتى بعد وفاته بقرن من الزمان ، وهى الافتتاحية المسماة بالفرنسية .

(٨) ـ ومن الآثار الهامة لتطور وإزدهار فن الباليه الفرنسى هو تأثيره المباشر على فن الأوبرا ، وحيث أن الباليه يعتمد كليا على الرقص والموسيقى الأوركسترالية بالدرجة الأولى (دون ـ الغناء) فقد إكتسب الفرنسيون هناك خبرة واسعة بالكتابة الأوركسترالية (أى للآلات فقط دون الغناء ودون وجود النص الكلامى الذى يُساعد كثيرا على توضيح وتفسير التعبير المطلوب) وهو ما يُعرف بالتوزيع الأوركسترالى ، وكانت براعتهم فى إستخدام الامكانيات التعبيرية للآلات الأوركسترالية ، وهو ما يحتاج إلى دراية واسعة بالتأليف للآلات والكتابة لها وتفهم إمكانياتها ، ومحاولة التعبير بها عن ما هو مطلوب إيضاحه وإيصاله من معانى وتعبيرات دون أن يكون للكلمة المنطوقة وجود ، وهو بالطبع أيسر

وأسهل وسيلة تعبيرية ، وهذا ما أضفى على كتاباتهم للأوبرا في مصاحبة فنية أوركسترالية جيدة ومدروسة ، لذلك فإن إستعمال لوللي - للأوركسترا ما كان للإيطاليين من معاصريهم ومن قبلهم في إستخدام الأوركسترا في مصاحبة الأوبرا ، وتتجلى إضافاته في المعالجة الأوركسترالية وكتابة التوزيع للمجموعات المتكاملة مثل مجموعة الفيولينة ، ونتيجة لذلك أصبح الأوركسترا عنصرا من عناصر الأوبرا الأكثر كفاءة وحيوية عن قبل في الأوبرا الفرنسية .

(٩) - ومن أشهر أعمال - لوللي - الأوبرالية :

أوبرا (أعياد الحب والخمر) ، (الغابة الكثيفة)
(آرميد وإيزيس) وغيرها الكثير .

إخراج الأوبرا الفرنسية

حتى ذلك الوقت كانت فرنسا قد قطعت شوطا كبيرا في تقدم فنون وتكنيكيات الفن المسرحي ومن خبرتهم الكبيرة في إخراج الباليهات الكبيرة الفخمة ، وفي فنون الديكور والاضاءة والملابس والاكسوار والحركة والحيل المسرحية ... الخ ، وهو ما أوصلها إلى إستخدام الميكانيكية المسرحية وإستخدام المؤثرات الصوتية والخارجية بشكل مبتكر وغريب ومثير بالنسبة لهم حينئذ ، وإشتهرت الأوبرا الفرنسية بالاخراج البالغ البذخ الذي يتناسب مع موضوعاتها الأسطورية الفخمة .

جـان فيليـب رامـو (١٦٨٣ ـ ١٧٧٤)

كان نمو التقاليد الأوبرالية القومية هو أبرز الجوانب في الموسيقى الفرنسية فى القرن السابع عشر ، بتوجيه من المؤلف الموسيقى الفرنسى الطليعى ـ لوللى ـ الذى توفى عام ١٦٨٢ ، ولم يكن هناك خوف من ألا يوجد بعده من يستطيع مواصلة إنتاج أعمال فنية موسيقية فى مستوى أعمال ـ لوللى ـ بينما كانت هناك أعمال أخرى لموسيقيين غير قليلين ولكن كانت أقل جودة من أعماله ، وهكذا كان توقف التطور السريع لتقدم الأوبرا الفرنسية ، حتى جاء عبقرى آخر ظهر على مسرح الأحداث الموسيقية فى فترة مبكرة من الحلقة الثالثة من القرن الثامن عشر ، هو فيليب رامو (Rameau) الفرنسى قلبا وقالبا ، والذى وُلِد فى مدينة (ديجون) الفرنسية ، عام ١٦٨٣ ، لأب موسيقى كان عازفا للأورغن فى كنيسة المدينة ، وهو الذى تولى تعليم إبنه الموسيقى منذ طفولته ، وعَلَّمه العزف على الكلافسان (الهاربسكورد) والأورغن والنظريات الموسيقية

وقد إسترعى الأب نبوغ إبنه لدرجة جعلته يتخلى عن تمسكه بدراسة ابنه للقانون ، لاسيما أن الطفل كان مُتعثرا فى كل المواد ما عدا الموسيقى ، لذلك أرسل الأب إبنه الشاب بعد ذلك فى رحلة إلى إيطاليا ، وهناك تلقى أعظم الدروس فى حقل الموسيقى ، ولكن دون أن يُظهر حماسا للأساليب الايطالية ، لذلك سرعان ما عاد إلى بلده ليعمل عازفا ومدرسا فى مدن الأقاليم الفرنسية ، حتى إنتقل إلى باريس عام ١٧٠٥ ، حيث نشرت له أول ـ

مجموعة من قطع الكلافسان ، ولكنه لم يُوفَق تماما في باريس ، فعاد إلى الأقاليم لمدة سبع سنوات عكف فيها على تكملة أهم أعماله وهو كِتابُه الشهير في الهارموني ، الذي وضع فيه أول تقنيـن علمي دقيق للهارمونيه مع تفسيرها طبقا لقواعد علوم الصوت ، وهي الرسالة التي كان لها الأثر الكبير في تبسيط الهارموني وتيسير تعليمه ، حتى أصبح ما يتم تحصيله في شهور ، يعادل ما يستغرق أعواما في الدراسة الموسيقية بالطرق القديمة .

وقد بَيَّن ـ رامو ـ في كتابه كيفية إشتقاق التآلفات من تآلف رئيسي واحد هو التآلف الثلاثي (الذي كان أساس التفكير الهارموني في عصره) ، وبناء على ذلك فَسَّر (رامو) أن تآلف (مي ـ صول ـ دو) وتآلف (صول ـ دو ـ مي) مثـلا : هما مجرد إنقلاب لنفس تآلف (دو ـ مي ـ صول) الأساسي .

أما أول صله له بالموسيقى المسرحية ، فقد كـانت عندما كتب الموسيقى التصويرية لبعض المسرحيات ، ثم طرق بعـد ذلك ميدان الأوبرا برواية للكاتب ـ راسين ـ وقد قوبلت تلك الأوبرا بإستحسان الجماهير ، بينما هاجمها النقاد .

لما رجع ـ رامو ـ ثانيه إلى باريس ، كتب أوبراتين هما (سمسون ، هيبوليت وأريس) وبهما إشتهر ونجح في أن يجعل الملك يأمُر بتعيينه في وظيفة ـ مؤلف الملك ـ وبدأ يحظى بكل الاعتراف به كخليفة لـ لوللي ، وأصبح بذلك هو المتحكم في الذوق الفرنسي ، والمهيمن على الموسيقى الفرنسية ومحور النشاط الموسيقى الباريسي ، بصفته مؤلفا وعازفا وعالما نظريا .

أتم ـ رامو ـ كتابة خمس وعشرون أوبرا حطم فيها القيود التى إلتزم بها المؤلفون الفرنسيون فى الكتابة بأسلوب ـ لوللى ـ وأصبح ذلك النوع من الألحان ومن الهارمونية التى كانت جديدة وشيقة فى القرن السابع عشر ، غير كافية لإرضاء ذوق ـ رامو ـ لذلك كان لابد من البحث عن مناهج جديدة غير تلك التى أصبحت فى نظره غير مُعبِّرة وتقليدية لا ترضيه .

كما حاول الابتعاد عن أسلوب التناول الأوركسترالى ذو الشكل التقليدى ، إلى إستخدام الآلات بحيث يمكن إستغلال قيمتها التلوينية كاملة وخصوصا آلات النفخ ذات الريش ، لذلك فقد سلك طرقا جديدة فى المعالجة الهارمونية ، ولكنها كانت كثيرا ما تؤثر على الرشاقة والسلاسة اللحنية ، ومع ذلك إتجه إلى نوع جديد من التعبير لم يكن ممكنا لأسلافه .

ولكن المهم أنه أعطى لموسيقى الباليه جِدَّة إيقاعية ورشاقة لحنية أصبحت معها رقصاته تُقَلَّد فى جميع إنحاء أوروبا .

وكانت باريس ـ فى تلك الفترة مسرحا لحرب فنية بين أنصار الفرقة الايطالية التى قدمت فيها أعمالها ، وبين التيار الآخر الذى يتزعمه ـ رامو ـ الذى سانده التأييد المادى والمعنوى لكل من أصدقاؤه مثل الكاتب المعروف ـ فولتيير ـ ورجال المال والأثرياء الذين إحتضنوه ورعوا فنه ، رغم إتهام النقاد له بأن ألحانه ذات طابع غنائى إيطالى لا يتمشى مع روح كتاباته النظرية التى يدعوا إليها فى كُتبه .

وقد كان لتلك العاصفة أثراً على سنوات عمره الأخيرة

ولكنها لم تَعُقْه عن الاستمرار فى كتابته للباليهات والأوبرات ، حيث إشتهر منها بصفة خاصة أوبرا ـ داردانوس ـ وبعد حياة حافلة فى ميدان التأليف الموسيقى والنظريات الموسيقية توفى فى باريس فى عام ١٧٦٤ .

ومن أشهر أعمال ـ رامو ـ خلاف الكتب النظرية ، أعمال من موسيقى الصالون ، مثل مجموعات القطع التى كتبها لآلة الكلافسان مع فيولينة وفلوت وفيول ، وهى قريبة الشبه من الكونشرتو جروسو الأيطالى ، ولكن بروح فرنسية ، ولكنها أيضا تُمثل أسلوبا جديدا لتلك الآلة ، فهى عند ـ رامو ـ ليست آلة بوليفونية ، بل جعل منها آلة للعزف البرّاق الجميل الذى يُظهر براعة العازف والمؤلف فى الكتابة للآلة وفهما لامكانياتها.

==========

XXXXXXXXXXX

XXX

Jean Philippe Rameau

"Sommeil," Rondeau tendre

From *Dardanus*

Vl.I. *doux* *(divisi)* *(unis.)*
Vl.II *plus doux* *moins doux*
Vla.
Vlc.+ C.B.
(Tous sans clavecin)

plus doux *moins doux* *Fin.* 1re Reprise *doux* *plus doux* *moins doux*
Vlc. *Vlc.+ C.B.*

الأوبـرا فـــى إنجلــترا

كان لانجلترا لونا خاصا من الترفيه المحلى الموسيقى الممزوج مع الرقص والأزياء الغريبة ، له تقليدا ثابتا يعادل الباليه فـــى فرنسـا ، وله نفس الشهرة والذيوع ، إجتذب الملوك والأشراف منذ عهد الملك هنرى الثامن ، وهذا اللون هو نوع من المسرحيـــات الموسيقية يسمى (الماسك) أى ـ الأقنعة ـ (حيث يضع فيه الممثلون الأقنعة على وجوههم حتى لا يتعرف عليهم وعلى شخصياتهم أحد) ، حيث كانت الروايات المقدمة نوع من النقد الاجتماعى اللاذع لأصحاب الشأن من الملوك والأمراء والحكام فى قالب ساخر فكاهى أو فى قالب تراجيدى هادف ، يخشى فيه كثيرا على أشخاص الممثلين من إنتقام أصحاب السلطة •

وكان ـ الماسك ـ أو المساخر تحتوى على رقصات منوعة يصحبها الغناء والموسيقى الآلية ويتخللها الحوار ، وتُقدَم على المسرح فى إخراج مسرحى وديكور وملابس ومناظر وخلافه •• الخ •

وكان هذا اللون يُعتبر بمثابة المسرحة الموسيقية التى لا يمكن إعتبارها من الوجهة الفنية الدقيقة أوبرات ، ولكنها تُعد إلى حد كبير الأوبرا إذا جاز المقارنة بينهما ، وبذلك لم تكن الأوبرا حين دخلت إلى إنجلترا لونا جديدا تماما من إرتباط الموسيقـــى بالدراما فى إنجلترا ، كما سنرى فيما بعد •

كما أن الموسيقى كان لها دور هام ومحدد فى المسرحيات التى جعلت لتاريخ إنجلترا الأدبى فى القرنين السادس عشر والسابع

عصر تفوقا عظيما على الأدب الأوروبى عامة ، فقد قُدِّمت بعض أعمال شكسبير الروائية فى مسرحيات بمصاحبة الموسيقى التصويرية، كما أن - بن جونسون - ألف عددا من المقطوعات التى قُدِمت بأسلوب الماسك ، قام بتلحينها موسيقى إيطالى إنجليزى ، هو - الفونسو فيرا بوسكو - والمؤلف الموسيقى الانجليزى - نيكولا لانيير - الذى كان على يدية أول إلتقاء بين الريستاتيف وبين الموسيقى الانجليزية من خلال ألحانه فى أحد عروض الماسك التى قُدِمت عام ١٦١٧ ، وذلك بحكم إطلاعه على تجديدات الكاميراتا وأسلوبها فى إيطاليا .

رغم هذا التراث الموسيقى الانجليزى والتقاليد الموسيقية المسرحية ، واجهت إنجلترا بعد ذلك عهدا فنيا مُظلِما حين أصر بعض المتزمتين والمتعصبين على إعتراضهم إنتشار الـ[illegible] الدرامى الموسيقى بطريقة متطرفة ، تجلت فى الدعوة إلى مناهضة الموسيقى وتأليف ونشر الكتب عن مضار الموسيقى التى تشغل الناس عن العبادات ، وتحض على الرزائل وتُلهى وتُشغِل وتضيع وقت الناس والجماهير . حتى نجحوا فى أن يُصدِر البرلمان الانجليزى فى عام ١٦٤٧ ، قرارا يقضى بتحريم عرض المسرحيات والترفيهيات التى تحتوى على الرقص والموسيقى ، فكان أن حطموا آلات الأورغن ، كما حرقوا كتب الكورال والأغنيات والمجلدات والمدونات الموسيقية ، وبعد أن خفت تلك الحملة ، لم يكن عجيبا فى أن تُقاوِم إنجلترا فى البداية تيار الأوبرا الذى بدأ ينتشر فى دول أوروبا المختلفة ، كعادة الشعب الانجليزى الوقور الذى لا يجرى وراء تيار الموضات والتجارب الجديدة بسهولة قبل التيقن من فائدتها ونجاحها

وقبل أن تتبلور ويُقتنَع بها ، ومع ذلك بدأت تظهر فى إنجلترا عودة الروح إلى النشاط الموسيقى ، وظهرت محاولات لتقليد المدرسة الايطالية ، قام بها بعض الموسيقيين الانجليز ، وبالرغم من أنها لم تلق النجاح المرموق خصوصا بعد عودة الملكية إلى إنجلترا ، الا أنه أُعيد الاهتمام بمسرحيات الماسك والأعمال الفنية من المسرحيات ذات الموسيقى التصويرية .

الأوبرا الانجليزية

إن تاريخ الأوبرا فى إنجلترا فى القرن السابع عشر فى مجمله تمهيد للاهتمام الذى سوف يُظهره الجمهور اللندنى بالأوبرا الوافدة من إيطاليا بعد عام ١٧٠٠ بقليل ، ولكن وقبل أن يستحوذ الايطاليون على الذوق الانجليزى ، كان هناك مؤلف من صميم الشعب الانجليزى ، منح إنجلترا عصرها الذهبى فى الموسيقى التى لم تعش بعده إلا قليلا ، هو - هنرى برسل .

هنرى برسل (١٦٥٩ - ١٦٩٥)

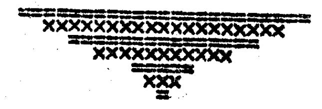
ولد - برسل (پورسيل) فى لندن عام ١٦٥٩ ، وعاش فقط ست وثلاثون عاما ، ودُفن تحت أورغن دير وستمنتر ، وهو نفس الأورغن الذى عزف عليه طوال حياته الفنية ، وكانت حياته القصيرة مثل حياة - موزار - كافية لانتاج موسيقى فريد فى عمقه وتنوعه يجمع بينها أوبرا حقيقية وموسيقى مصاحبة لأربعين مسرحية ، إلى جانب الأناشيد القومية والصلوات ، بحكم صلته بالدير ، بجانب القصائد الغنائية ، وقدر كبير من الموسيقى المنزلية ، أما أهم

عمل له يُعد أوبرا حقيقية إنجليزية ، كانت أوبرا (ديدو وإينياس) التي كتبها لجماعة من الهاويات لحفل التخرج لمدرسة بنات راقية في عام ١٦٨٨ ، وقد جذبت تلك الأوبرا الانتباه إلى مؤلفها الشاب لتجعله أحد عباقرة عصره ، وفيها إستخدم المنهج المميز للمؤلفين الايطاليين خصوصا في إحدى أغنياتها وهي (مرثية ديدو) وهي قطعة شديدة البلاغة والتعبير ، ويسبقها ريستاتيف قصير ، والأغنية مكتوبة فوق باص ارضية (Basso Ostinato) وهذا الأسلوب أصبح فيما بعد من أشهر قوالب التنويعات في عصر الباروك لموسيقى الآلات ، وقد إستُخدِم هذا الأسلوب بصورته البوليفونية المبدئية في صياغة الأريات في إيطاليا ، ولكن سرعان ما تركوه من أجل صيغة الأريا دا كابو ، وقد إستخدم - برسل - أيضا المتنافرات الهارمونية التي تعطي مجالا واسعا للقيم التعبيرية .

أما الأوبرات الكاملة التي كتبها - برسل - بعد - ديدو وإينياس - فتبلغ خمس أوبرات فقط ، علاوة على نشاطه المرموق في مجال الموسيقى الكورالية ، وبموته لم تَعُد إنجلترا قادرة على العطاء الزاخر في مجال الأوبرا ، ولم تعد هناك أعمالا ذات قيمة فنية في حقل الموسيقى الانجليزية عامة .

حتى وفاة - برسل - كانت الأوبرات تُغنى باللغة الايطالية ، ثم بدأت الحفلات الغنائية التي يُقدمها فنانو إيطاليا في إنجلترا باللغة الايطالية تتزايد تدريجيا حتى عام ١٧٠٣ ، حتى بدأت فواصل - الانترمتزو Intermezzi (وهو الاسم الذي يُطلق على المقاعد الهزلية في الأوبرات الجادة) تُقدم للجمهور الانجليزي وفي عام ١٧٠٥ بدأت الأوبرات الايطالية تترجم إلى الانجليزية .

وقد جاء فن الأوبرا فى ترجمة إنجليزية ركيكة خاطئة التقدير الصحيح للموازين الموسيقية ، وخارجة عن إيقاع النغمات الأصلية تبعا لطبيعة اللغة الانجليزية ، تُغنيها أصوات غير مدرَّبة التدريب الكافى للأداء الأوبرالى ، فتسىء تطبيق قواعد النطق واللغة والتدوين الموسيقى الدقيق ، وأداء الزخارف والحركة اللحنية ، وتجىء خالية من الروح والمعنى والتعبير، ومع ذلك فقد تزايد الطلب على الأوبرا ، واشتهرت بعض الأوبرات مثل أوبرا (الشحاتين) ، وهى تُعد من معالم الطريق فى تاريخ الموسيقى والأوبرا الانجليزية ، وإن كانت فى الواقع من نوع الأوبرا - بالاد - أى الملحمية ، وتُعد فاتحة للكوميديا الموسيقية الانجليزية التى ظلت مزدهرة حتى الآن فى انجلترا .



Henry Purcell (1659-1695)

Thy hand, Belinda

From *Dido and Aeneas*

Recitative
Dido

Thy hand, Be-lin- da, dark- ness shades me: On thy bo- som let me rest: More I would, but Death in- vades me: Death is now a wel- come guest.

Song

Vl.I
Vl.II
Vla.
Bass

الأوبــــرا فـى المـانيـا

غـزا الموسيقيون الايطاليون ميدان الموسيقى الأوبرالية والأوبـــرا الألمانية، عندما إستجابت المانيا للتيار الجارف - الجديد للأوبرا الايطالية ، ففى عام ١٦٤٢ ، إفتتحت فى - فيينـا - بألمانيا حينئذ - دارا للأوبرا قُدمت عليها لفترة ليست طويلـــة مئات من الأوبرات الايطالية ، وأحيانا قُدمت الأوبرات تلك مترجمة إلى اللغة الألمانية ، وكان يدير ذلك المسرح بطبيعة الحـــال ويعمل به فنانون إيطاليون ، مما جعل منها بمثابة فرع لـــدار أوبرا إيطالية مركزها الأصلى فى - فينيسيا - .

ولم تكن الأوبرات الألمانية الأولى قد ساهمت أو أضافت شيئا جديدا فى حقل التقدم والتطور الموسيقى ، وبذلك لم تكن تلك المحاولات كافية لتأسيس تقاليد مدرسة ألمانية متميزة فـــى الأوبرا خلال القرن السابع عشر ، كما أن تلك الأوبرات كان يغلب عليها الطابع الدينى والإجتماعى .

وبعدها إفتتحت دور أخرى فى - ميونخ ، درسـدن - وغيرها ، وقد أحدثت المدرسة الايطالية فى الريستاتيف ، تأثيرا واضحا عموما فى تطور الأوبرا ثم الأوراتوريـو الألمانى فيما بعد .

أما أهم مراكز الأوبرا الألمانية فقد كان فى هامبـورج ، والتى لا زالت حتى الآن تحمل لواء الأوبرا الألمانية ، فقد قدمت على مسرح أوبرا - هامبورج - إلى جانب الأوبرات الجادة أوبرات خفيفة هى أقرب إلى المسرحيات العادية التى يتخللها الغـــناء .

وكانت بمثابة اللون المحلى الذى عُرف فى ألمانيا منذ قرون بإسم - السنجشبيل - وهو عمل مسرحى شعبى يجمع بين الحوار والغناء والموسيقى الأوركسترالية ، فى شيء من المرح والفكاهة ، وهو النوع الذى إرتقى به فيما بعد العظيم - موزار - وكان أساسا لأوبراته الشهيرة من هذا اللون ، ولكن يمكن تركيز التطور الأوبرالى الألمانى فى عصر الباروك على شخصيتين هامتين من الألمان هما : شوتس ، كايزر .

هاينرش شوتس (١٥٨٥ - ١٦٧٢ Schutz)

تمكن - شوتس - من أن يحتفظ بشخصيته الألمانية النقية بالرغم من السيطرة الموسيقية الايطالية فى تلك الفترة فى ألمانيا ، وذلك لتفردهم بالنشاط الموسيقى خصوصاً فى مجال الأوبرا ، ولاسيما أن - شوتس نفسه تتلمذ على يد المؤلف الايطالى - جابريللى - وهو من أهم مؤلفى الأوبرا الايطالية .

وقد ألف - شوتس - أول أوبرا حقيقية باللغة الألمانية هى - دافنى - وكان أسلوبه فى إستعمال أسلوب الريستاتيف يعكس اللقاء بين المنهج الايطالى والعقلية الألمانية المدققة والمخطط المنهجية ، وهذا ما كان له أكبر الأثر فى أعماله للأوراتوريو ، الذى يحمل طابع البساطة الجادة الذى يتصف بالعمق ، وهو ما كان له آثاره الواضحة على من بعده من الموسيقيين ، حتى أنهم إعتبروه الأب الأكبر للموسيقى الألمانية الحديثة .

وقد أعاقت ظروف حرب الثلاثين عاما الألمانية

النشاط الموسيقى ، لذلك لم تكن هناك الظروف المواتية لقيام فن ونشاط أوبرالى صميم خصوصا فى شمال ألمانيا ، أما فى الجنوب فقد جدت محاولات لتأليف أوبرات ألمانية الطابع على درجات متفاوتة من النجاح ، وكان إفتتاح دار أوبرا فى مدينة - هامبورج - عام ١٦٧٨ ، بعد وفاة - شوتس - فتحا للباب أمام المؤلفين الآخرين لممارسة نشاطهم مثل (يوهان تايلد) وغيره ، وبعدها ظهرت مجموعة جيدة من المؤلفين يتزعمهم المؤلف (كايزر) الذى إقترن إسمه بتاريخ الأوبرا الألمانية المبكرة فى هامبورج .

ريتشارد كايزر (١٦٧٤ - ١٧٣٩)

تعرض - كايزر Keiser ، كذلك لتأثير المدرسة الايطالية التى درس هو أيضا مثل - شوتس - على يد أعضائها ، وقد ألف - كايزر - حوالى ١٦٠ أوبرا ، وساهم بذلك فى تأسيس فن الأوبرا الألمانى ، وقد قُدِّمت أوبراته تلك التى تأثر فيها بأسلوب المدرسة النابوليتانية الجادة ، فى دار أوبرا هامبورج - وقد إستخدم - كايزر - صيغة - الآريا دا كابو - فى الكتابة الغنائية الفردية ، كما تُبرز موسيقاه تأثير الروح الايطالية فى الصياغة والتوزيع الآلى ، والأسلوب الخفيف المنغم مع التصريفات الهارمونية الواضحة المباشرة على الموسيقى الألمانية الأوبرالية ، وهذا ما جعل بعض المؤلفين الناشئين مثل - هاندل - يَفِدون إلى هامبورج - خاصة لدراسة

Heinrich Schütz (1585-1672)

Da Jesus an dem Kreuze stund

Chorus from *Die sieben Worte*

الموسيقى الكورالية والأوبرالية ، كنوع من التدريب والتأهيل قبل ذهابهم إلى إيطاليا ، لتكملة هذه الدراسة .

ملحوظـــة

فى مجال الموسيقى الغنائية ظل التقدم بطيئا إلى أن تحررت الموسيقى من الاعتماد الكامل على النص الشعرى ، وتوصل البوليفونيون إلى إستعمال وسائل المحاكاة بسهولة ويسر تسمح لهم بكتابة مؤلفات طويلة ، كما جاء فهمهم لمعنى التوناليـــة ، أو المقامية السلمية فى القرن السابع عشر ليعطيهم الوسيلـــة لايجاد صيغة بوليفونية مبنية على التباين المقامى والمحاكـــاة اللحنية ، كما ساهمت الأوبرا فى إعطائهم الخبرة لمعرفة الإدراك بالقيمة الموسيقية التى تُعطى التأثير الواضح والمباشر الذى يُريد المؤلف الموسيقى إيصاله إلى المستمع ، وبذلك أُتيحت العناصر المتطلبة لايجاد الصيغ والقوالب (Form) والأنواع والأشكال الغنائية الثابتة ، والتى سنذكر فيما يلى أهمها وأكثرها إسهاما فى الحياة الموسيقية وإستخداما وشيوعا فى عصر الباروك علـــى وجه الخصوص ومنها :

حتى عام ١٧٥٠ ، كانت الفروق بين الأوبرات الهزليـــة والأوبرات الجادة واضحة ومعروفة ، وفى فرنسا كانت الأوبرا تعنى بالتحديد الأوبرا الايطالية ، أما الاوبرا - كوميك - فهى تعنى الصيغة الأخف وهى مقرونة دائما بالباليه ، كما كانت الأوبرا من نوع - البالاد - Balade - الانجليزية ، والسنجسبيل الألمانى ، هى أوبرات كوميديـة وفيها الأغانى أقرب إلى الطابع الملحمـــى

منها إلى الآريا ، هذا إلى جانب الفروق السطحية بين الشكل والطابع القومى لكل بلد ، والتى تحتم طبيعة اللغة والشعر وأسلوب الموسيقى والغناء ، شكلا خاصا وروحا تُبين جميعها الاختلاف بين المدارس الفنية الموسيقية لدول أوروبا المختلفة .

==============================

تابـــع

الصيغ والمؤلفات الغنائية الأخــرى

فـــى عصـــر الباروك

ثانيا = الأوراتــــوريـــــو

كانت للتطورات التى مرت بفن الأوبرا أو الدراما المسرحية الموسيقية ، تأثيرا مباشرا على فن آخر مشابه ذو صبغة دينيــة ، و الأوراتوريو ، الذى يشترك مع الأوبرا فى إستخدام نفس الوسائــل الموسيقية فى تلحينه من :

- الريستاتيف الذى يحمل الحوار - الآريا المنفردة - الكورس - الأوركسترا - .

والأوراتوريو عبارة عن عمل درامى موسيقى غنائــــى أوركسترالى ، يروى القصة الدينية المأخوذة عن الانجيل ، وتشترك فيه الأصوات المنفردة والكورال والأوركسترا معا ويقدم هذا الفن فى الكنائس أو على المسارح العادية ، ولكنه يختلف عن الأوبــرا والأوبريت فى أنه لا يستخدم التكنيك المسرحى وستلزماته مــن الملابس والمناظر والحركة المسرحية .... الخ . بل يصطف أفراد المنشدون (الكورال) فى مجموعات تشبه إلى حد ما نظام جلـوس الأوركسترا ، هذا بالاضافة إلى أن الموسيقى والألحان والمعالجــة الموسيقية تميل إلى الوقار بالنسبة للطابع الدينى الذى يختص به الأوراتوريـو ، وإلى المكان الذى يقدم فيه العمل وهو الكنيسة .

وُلِد الأوراتوريـو حيث وُلِدت الاوبرا ، وحيث قامت النهضة الموسيقية فى بداية القرن السادس عشر ، فى ايطاليا حيث نبعت معظم التطورات الهامة فى الموسيقى الأوروبية ، عندما فكر القس

(فيليب نيرى ـ ١٥١٥ ـ ١٥٩٥) أسقف كنيسة روما فى طريقة لجذب الناس لدخول الكنيسة للتزود بالفضائل ، فإبتكر نوعا من القصص الدينى المستمد من الانجيل ، يقوم القساوسة بروايته غناءا وتمثيلا فى غرفة التَعبُّد الموجودة بالكنيسة ، والتى تُسمى باللاتينية ـ أوراتوريوم Oraturieum ـ والذى إشتُق منها الأسم المعروف به هذا العمل الفنى ـ الأوراتوريو ـ ، وقد نجحت فكرة الأب ـ نيرى ـ وإنتشر الأوراتوريو إنتشارا كبيرا داخل الكنائس ، فى إيطاليا وخارجها ، وأخذ الكثير من كبار مؤلفى الموسيقى يبذلون فى كتابته قُصارى جهدهم وخبرتهم الفنية تقرُّبا منهم إلى الله ، وإجتذابا لمزيد من الناس لمشاهدة ذلك العمل الفنى والاستماع إلى موسيقاه والاستفادة بالنصائح والعِبَر فيه .

والأوراتوريو يمتاز موسيقيا بتحقيق التوازن بين الأسلوبين البوليفونى القديم و الهاوموفونى الهوموفونى الجديد خاصة فى الأجزاء الكورالية ، وهو ما خلق تركيب موسيقى متين لا ـ تتحمله الدراما فى عمل فنى مثل الأوبرا ، خصوصا فى طريق تطورها نحو الخفة والغناء العذب (بل كانتو) ، ولكن أصبح النسيج المتقن البوليفونى من مستلزمات الأوراتوريو .

وفى عام ١٦٠٠ ، كتب (كافاليبرى) بعد وفاة (نيرى) أول أوراتوريو حقيقية فى تاريخ هذا الفن ، وهو أوراتوريو (الروح والجسد) ومما يجدر ذكره ، فإن الأعمال الأوبرالية الأولى كانت تُعَد أوراتوريوهات من ناحية النص ، ولكنها قُدِّمت مسرحيا بما يجعلها تُعَد خلطا بين النوعين ، وأن بعض الأعمال

ن الأوراتوريو الأولى قُدِّمت بنفس الأسلوب مسرحيا (بالملابس
والديكور والتمثيل ... الخ . ولكن لعدم تناسبها مع المكان
التى تقدم فيه والوقار المطلوب لتلك النوعية ، فقد أُلغيت تلك
الإجراءات ، وأصبح يُقدَّم بعد ذلك بدون تكنيك أو شكل مسرحي أو
تمثيل وبالشكل الذى تم توضيحه فيما سبق ، كما أن المحاولات
الأولى الجدية للأوراتوريو ، كانت فى نفس الوقت الذى تمت فيه
المحاولات الأولى للأوبرا كذلك ، إلا أن (الروح والجسد) قُدِّمت
فقط قبل عشرة أشهر من أول عرض لأول أوبرا وهى (دافنى
بيرى - على أن تطور الأوراتوريو سار فى نفس الطريق الذى
سار فيه تطور الأوبرا .

أما الأوراتوريو بمعناه الفنى الخاص والواضح
فيرجع إلى (كاريسيمى ، مازوركى) وإن كان الفضل الأكبر
يرجع إلى (كاريسيمى ١٦٠٣ - ١٦٧٤) فقد ساعده الاستغناء
عن بهرجة المسرح والحركة المسرحية المكلفة التى لم تكن
ميسَّرة فى أغلب الأحيان فى الكنائس ، وبعد أن توقف تقديم
وأداء الأوراتوريو بصورته القديمة المسرحية لنفس الأسباب،
لهذا أصبح التركيز على الأسس الموسيقية فقط ، مما جعل كاريسيمى
يُعطى للكورال الدور والقدر الأكبر فى كتاباته لأعماله من
الأوراتوريو ، وكان هذا تطورا وتحقيقا موسيقيا هاما ، خصوصا
بعد أن إنكمش دور الكورال فى الأوبرا التى إتجهت إلى الغنائيات
الفردية ، فقد جعل - كاريسيمى - للكورال فقرات وصفية
كاملة وأجزاء كبيرة تُكتب بوليفونيا بشكل يحاول فيه قدر جهده

إعطاء تأثيرات وتعبيرات معينة ، جعلت من الأوراتوريو عملا دراميا بالمعنى المفهوم .

وكان تطور الأوراتوريو متأثرا بخطوات تطور الأوبرا ، فقد وجد الريستاتيف والآريا طريقا لهما فى الأوراتوريو وبنفس الأسس والأسلوب ، كما أضاف - كارسيمى - مغنى منفرد ليقوم بدور الراوى الذى يُعلّق على أحداث القصة ويربط بين فقرات - الغناء ببعضها مع الآريات والريستاتيف وأجزاء الكورال برباط منطقى محكم .

وتُأخذ قصص الأوراتوريو من الأناجيل وكتب العهد القديم ، مثل قصص إبراهيم وإسحق وايوب .. الخ ، وهكذا كانت أوراتوريات - كارسيمى - ما هى إلا مجرد مرحلة أولى جيدة من فن جديد يتمثل فى الأوراتوريو الايطالى فى عصر الباروك .

أما الخطوة الهامة التالية فقد كانت على يد موسيقى آخر هام هو (الكساندرو إسكارلاتى) الذى أضاف تراثا من أعماله للأوراتوريو لحنها بأسلوب معقول ومدروس ، - أدخل فيه صيغة الآريا دا كابو - كما فى الأوبرا ، وحذا الآخرون حذوه فى إيطاليا ، أما فى المانيا فقد نجح - شوتس - فى خلق أسلوبا خاصا به فى الأوراتوريو ، قائما على أسلوب الريستاتيف الذى درسة على يد أساتذته من الايطاليين ، ولكنه جعله مميزا بالبساطة الايقاعية وكتبه بالاخلاص والدقة التى يتميز بها الألمان ، وتعد الأوراتوريوهات (عيد الميلاد - آلام المسيح) من الأعمال الدينية البالغة التأثير ، وبهذه الأعمال إستحق أن يلقبوه - أب الموسيقى الألمانية الحديثة .

وبالرغم من ما بين الأوبرا والأوراتوريو من تشابه كبير فى أهم عناصر التأليف الموسيقى إلا أنهما يختلفان فى الأسلوب ، إذ تمتاز موسيقى الأوراتوريو بصفة عامة بتحقيق التوازن بين القيم الموسيقية التى تجلت فى عصر الباروك من البوليفونية القديمة ، التى أمكن الاحتفاظ بعناصرها الاساسية فى الأوراتوريو، فى الأجزاء الكورالية التى اضمحلت فى الأوبرا ، بينما وضح الأسلوب الهارمونى الجديد والهوموفونى فى الأجزاء الحوارية والريستاتيف ، فى كل من الأوبرا والأوراتوريو معا وأنتج هذا التمازج بين الأسلوبين القديم والجديد نسيجا موسيقيا أكثر سامة ومتانة ، لم يكن للدراما الموسيقية والأوبرا طاقة لتحملها ، خصوصا فى تطورها نحو الخفة والغناء العذب ، وأصبح هذا النسيج المُتقن من مستلزمات الأوراتوريو حتى منتصف القرن السابع عشر ، كما أنه أتاح الفرصة أمام الموسيقيين ، لأن يستخدموا الكورال فى أغراض وصفية تصويرية ، أعطتهم مجالا للابتكار والتصرف فى الكتابة الكورالية طبقا للنص الشعرى ، وهذا ما أكسب تلك الأجزاء المرونة والحيوية .

ولم ينقطع تيار تلحين الأوراتوريو فى إيطاليا وألمانيا حتى بلغ القمة على يد - هاندل - قرب ختام عصر الباروك .

وقد كانت هناك دائما صلة وثيقة بين الأوبرا وبين الأوراتوريو والموتيت ، خصوصا من حيث الريستاتيف والآريا ، هذا بإستثناء التغييرات التى يمليها الطابع الدينى للأوراتوريو، كما أن الفقرات والأجزاء الكورالية التى حُذفت ولم تعد لها أهمية كبرى فى الأوبرا ، هى على الجانب الآخر تعد أجزاء لها

أهميتها الخاصة فى الأوراتوريو ، وخطت الجهود الأولى للمؤلف الموسيقى الايطالى - كافاليرى - حتى الأوراتوريوهات العظيمة التى كتبها كل من - هاندل ، باخ .

ملاحظات

ثالثا = الكـــانتـــاتـــا

الكنتاتا ، كلمة إيطالية مشتقة من الفعل (Cantare) أى يُغنى ، وبذلك فالكانتاتا تعنى - قطعة مغناة - وما هى إلا سوناتا للغناء ، وقد نشأت الكانتاتا أصلا فى ايطاليا ، فى القرن السابع عشر ، وربما كان هذا اللون عبارة عن غناء تؤديه الأصـــوات البشرية المحدودة العدد ، بطريقة مشابهة لما كان يُتَّبع فـــى الســوناتا الآلـــية فى أول الأمــر .

وتُطلق الكانتاتا فى عصر البا روك على نوع من الأغانى المقدسة ، يؤديها المغنون الفرديون مع الكورال والأوركســترا ، والمصاحبة الأوركسترالية فيها تميل إلى الطابع الأوبرالى ، ولكن مثل أوراتوريــو صغير قصير ، وقد تولدت عن الأسلوب الهوموفونى الجديد تلك الصيغة الغنائية ، وإن كانت فى البداية عبارة عـــن مقطوعة خاصة بالأداء المنزلى كقطعة مغناة ، يُقابلها فـــى العزف الآلى الســوناتا ، كمقطوعة تُعزف ، وكانت الكانتاتا تُصاغ فى كتابتها فى البداية ميلوديا -على شكل أغنية بسيطة إزدهرت عند - مونتفــردى - ومعاصريه ، وتحولت إلى نوع من الالقـــاء المُنغَّم - الريســتاتيف - ثم تقلص بعد ذلك فى صورة لحـــن يفيض حيوية وقوة موسيقية مــركزة .

ولكن تأثرت الكانتاتا والأوبرا كل منهما بالأخرى ، حيث كانت نصوص كل من الكانتاتا والأوبرا قصصية ، يتنـــاول أشخاصها وأبطالها رواية القصة على التعاقب ، كما كان يُمكن للكانتاتـــا أن تُغنَّى بصوت غنائى واحد أو من عدة أصوات معا

كما كانت تصاغ فى ألحان سيلوندية مثيرة .

كما إستطاع المؤلف - لويجى روسى - أن يصل فى نماذجها غير الدينية إلى نتائج رائعة التكوين والحرفية الموسيقية ، بينما كان المؤلف - كاريسمى - سيد الموسيقى والموسيقيين حينما لحن منها نماذج دينية رائعة ، هى التى أطلقوا عليها بعد ذلك إسم - الأوراتوريو - وكانت تقوم على نصوص مستوحاة من التوراة .

وقد بلغ - كاريسمى - أوج الشهرة فيها لأنه نجح فى إقامة التوازن والانسجام بين تعاقب الغناء الفردى وغناء مجموعة من الكورال بشكل معبر ومتناسق ، وقد إنتشرت تلك النماذج من الأوراتوريو ذات الأسلوب البسيط والموضوع الوقور العميق أولا - فى إيطاليا ، ثم إستهوت تلك النوعية بعد ذلك المؤلفين الموسيقيين بألمانيا وفرنسا ، ولكن بعد ذلك إتجه الموسيقيون إلى البحث عن قالب موسيقى متماسك محكم ، يجمع بين عنصرى - التكرار والتنويع ، فكان أن كتبوا الكانتاتا على النحو التالى (A-B- A-B-A) وظلت بذلك الكانتاتا من الصيغ الغنائية الهامة التى شغلت حيزا فى الموسيقى الغنائية لعصر الباروك ، إلى أن جاء - ى . س . باخ ، بعبقريته الخصبة وكتب منها فى ختام ذلك العصر مئات النماذج الخالدة وإن كان أغلبها دينية ، ولم تعد مقطوعاته للكانتاتا بصفة عامة موضوعا جديرا بالدراسة والاعجاب ، وإن كانت تشتمل على جانب من الاطالة فى الأسلوب خصوصا عندما يحاول مجاراة الطريقة

البنائية المتبعة فى عصرة ، فإنه مع ذلك يصل عن طريقها إلى أعلى مراتب التأثير الشعورى ، ولم يكن يرمى من تأليفها خلودها للأجيال القادمة ، أو من أن يناله منها شهرة ، وإنما قصد منها أن تكون فى خدمة المصلين الذين كانوا يترددون على كنيسته .

وقد إستفادت الكانتاتا الايطالية فى ذلك العصر من حصيلة خبرات الأوبرا ، فدخلتها أجزاء من الريستاتيف والآريا وكانت تُكتب بالأسلوب السلس للغناء الجميل (بل كانتو) بينما كان - كاريسيمى - وهو من أهم من لحنوا الكانتاتا فى إيطاليا ، يُدخِل إلى تلك الآريات أحيانا فقرات مُنمّقة من الأداء المليء بالزخرفة الصوتية (كولوراتورا) والحليات الفوكاليزية .

وتُعتبر الكانتاتا حقيقة غنائية صغيرة للأوراتوريو تبلورت ببطء فى العشرينيات من القرن السابع عشر ، فكانت الصيغة الثالثة من صيغ الغناء المونودى .

وقد ظهر إسم الكانتاتا لأول مرة فى مؤلفات المؤلف (ساندرو جراندى - فى مجموعة (Cantata de a voce Solo) التى ترجع إلى عام ١٦٢٠ ، وهى أغانى مونودية مؤلفة من عدة أدوار كل واحد منها عبارة عن تنويع على الباص المقطعى أو على باص الأرضية (Ground Bass) الطويل الممتد طوال الدور ، حتى جاء - كاريسيمى - ودعم صيغتها التى أصبحت ثابتة تقريبا والمكونة من إغنيتين - آريتان - متقابلتان أو أكثر ومعها الريستاتيف إلا أنها لم تكن فى ذلك الوقت تؤدى إلا مع الأصوات الفردية ، أى بدون كورال ، كما هو الحال فى الكانتاتا التى جاءت بعد ذلك وخصوصا عند - باخ - وكان يوجد منها

فى البداية نوعان من الكانتاتا هما :

١ ـ الكانتاتا دا كاميرا ، وهى التى تتكون من مجموعة من الأغنيات والألحان من النوع العادى والقصصى ، الذى يُقدَّم فى المنازل .

٢ ـ الكانتاتا دا كييزا وهى التى تقوم على ألحان كنيسية دينية ، تقدم فى الكنائس لخدمة الطقوس الدينية .

وقد كتب من هاتين النوعيتين معظم كبار المؤلفين وخاصة ـ هاندل ، إسكارلاتى ، باخ .

وكما تطورت السوناتا إلى موسيقى الصالون والسيمفونية وكذلك إلى الكونشرتو بعد ذلك وفى العصر الكلاسيكى ، كذلك كان تطور الكانتاتا منذ بداية القرن الثامن عشر ، ولم تَعُد فقط غناء لصوت واحد أو بضعة أصوات ، بل أصبحت على شكل كورال كامل مع أصوات رئيسية منفردة ، يُصاحبها جميعا الأوركسترا ، وبدلا من نوعى الكانتاتا التى سبق توضيحها ، أصبحت الكانتاتا تُقدم على المسارح العادية على شكل ـ كونسير ـ أو تسبق أحيانا القداسات الكبرى فى الكنائس .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxxxx

xxx

رابعا = الموتيت

كان الموتيت (Motet) قبل القرن السادس عشر معروفا ومنتشرا كصيغة وبناء بوليفونى يحتفظ كل صوت فيها بنصه وتركيبه الايقاعى الخاص به ، فى توافق بين جميع الخطوط اللحنية وأحيانا تكون الأصوات العليا بلغة قومية مثل الفرنسية أو اللغة الايطالية — الخ ، وبنص دنيوى أما أخفض الأصوات (أو أخفض صوتين) فكانا فى العادة باللغة اللاتينية وبنص دينى مأخوذ من التراتيل الدينية الجريجورية غالبا ، يُبنى عليه العمل كله كـ Cantus firmus ، ولكن نظرا لتطور الموسيقى الذى بدأ يتركز فى الجانب الدنيوى ، فلم يكن لهذه الصيغة أن تنتشر كما كانت ، وكان لابد أن تتغير لتُواكب الظروف التى جَدَّت فى عصر الباروك ، من تغيير مفهوم إستخدام البوليفونية الغنائية إلى البوليفونية الآلية ، إلى جانب إزدهار الموسيقى والأغانى الهوموفونية والهارمونية .

وفى ظل عصر الباروك ظلت الموتيت كصيغة كوراليه هامة ذات أسلوب بوليفونى ، يقوم على عدة أصوات تتراوح بين (٤ — ٨) وأحيانا أكثر من ذلك حتى تصل إلى ١٢ صوتا ، وكانت فى الغالب ذات طابع دينى ، إلى جانب الاستخدام الدنيوى لها ، وتُعَد إضافات — باخ — التى كتبها من — الموتيت — من أهم ما كُتِب فى عصر الباروك ، وفيها أضيفت بعض الأصوات الفردية مع الأوركسترا كذلك خصوصا فى فرنسا .

خامسا = الباسيون (Passion)

كلمة - باسيون - معناها اللغوى الحرفى - المعاناة ،
وقد ظهرت تلك النوعية من المؤلفات الموسيقية الغنائية الدينية فى القرن الثامن ، ولكنها لم تصبح مؤلفة ذات طابع ونوعية متميزة إلا فى القرن الخامس عشر ، وهى تعتمد فى نصوصها على قصص من الانجيل تدور عن حياه وآلام السيد المسيح شخصيا وعلاقته مع حوارييه ومن عاصروه ، أى عن المسيح فقط .

وفى البداية كانت أحد أجزاء الشعائر الكنيسية ذات الطابع اللحنى البسيط الميلودى ، ولكنها أصبحت بعد ذلك مثل - الموتيته - أداء كورالى عبارة عن حوار بين المغنى المنفرد والمجموعة ، وما أن جاء القرن السابع عشر ، حتى أصبحت المؤلفة عملا قائما بذاته كعمل موسيقى مستقل ، أى أنها لا ترتبط بالشعائر الدينية فقط .

ومع تطور الأوراتوريو أصبح هناك خلطا بين الباسيون والأوراتوريو ، اللذان يقومان معا على نفس الأسس ، حتى أصبحت الباسيون فى الحقيقة هى أحد أشكال الأوراتوريو ، وتحتوى أيضا على أجزاء الالقائية (Recitative) والآريات والثنائيات والثلاثيات ..... الخ .. لذلك فهى تحتوى على أجزاء بها بوليفونية وأحيانا هوموفونية ، بجانب الموليست ومجموعات الكورال ، أما الأوركسترا فأصبح يشكل عاملا هاما فى إبراز الجو الدرامى والتعبير فى الباسيون .

وقد ساعدت أعمال الأوائل من المؤلفين الموسيقيين

مثل ـ أورلاندو لاسو ، وليم بيرد ، الكساندرو سكارلاتى وغيرهم، وآخرين على صقل وتدريب وتحضير الأعمال العظيمة من الباسيون ــ التى كتبها كل من ـ باخ ـ مثل ـ Johannes-Passion التى كتبها عام ١٧٢٣ ، Matthaus Passion التى كتبها عام ١٧٢٩ وبتحليل هذان العملان ، نجد أنهما ينقسمان إلى جزئين كبيرين كل منهما تحتوى على أجزاء محددةهى التى تكوّن التركيب التقليدى للأوبرا أو الأوراتوريو ، من أجزاء للصوليست والكورال والأوركسترا؛ وتحتوى على الآريا والالقاء الايقاعى ، وأجزاء لمجاميع الأصوات الانفرادية (الصوليست) .

ماسا = القــــداس (Messa)

القداس مؤلفة موسيقية غنائية أوركسترالية كان يؤديها الكورال على نصوص دينية ، وإن كانت موسيقيا تقوم على تلوينات من الأغانى الجريجورية الميلودية (مونوفونيا) شأنها شأن ألحان الشعائر الدينية فى أوروبا حتى القرن الثالث عشر ، ولكن مع بداية التطور البوليفونى فى القرن الرابع عشر ، بدأت تكتب القداسات لعدة أصوات بين أجزاء الصلوات الالقائية ، وبين الفقرات التى يقوم بأدائها الأصوات الفردية والجماعية والمجموعة وحتى القرن الخامس عشر ،وكانت هناك عدة أشكال للقداسات ، ــ لم تثبت بعد على شكل معين ، حيث كان يؤدى بعضها رجال الدين من القساوسة أنفسهم أو من المغنين المحترفين بالكنائس وبعضها يشترك فيه رواد الكنيسة فى الأداء كذلك .

أما القُداس بصورته المعروفة ، التى إنتشرت فى القرن الخامس عشر ، فكانت تقوم على خمس أجزاء أساسية هى بالترتيب :

١ - يارب إرحم Kyrie eléison
٢ - المجد لله Gloria
٣ - آمنت بالله Credo
٤ - قدوس ومبارك الرب Sanctus Benedictus
٥ - نور الله Agnus Dei

وقد زادت الخطوط اللحنية فى القداسات ، حتى وصلت أحيانا إلى حوالى ثلاثون صوتا ، ومع بداية القرن السادس عشر بدأ المؤلفون يستخدمون فى القداسات الكورال والأوركسترا مع المغنين الفرديين ، بما فيها من مجموعة الأداء الالقائى ، وتبعا لذلك ولدخول الأوركسترا فى القداسات ، أصبحت تُعزف فى صالات الموسيقى وفى الكنائس على السواء ، وإبتعدت كثيرا عن شكلها وبداياتها وشخصيتها الأصلية .

وقد كتب الكثير من المؤلفين وعلى مر القرون التالية العديد من القداسات منذ - بالسترينا ، أنطونيو دابيللى فرسكوبالدى ، وكذلك - باخ - الكبير .

كانت تلك هى أهم الصيغ والنوعيات من المؤلفات الغنائية التى تأصلت فى عصر الباروك ، والتى كانت ممهدة للعصر الكلاسيكى التالى ، حيث خبت فيه جذوة بعض الصيغ ، بينما

تم تعديل بعض الصيغ الأخرى على سبيل التغيير أو التطوير إلى صيغ أخرى جديدة ، أو تطورت إلى أشكال جديدة لتواكب حتمية التطويرات الجذرية التى تقرها مجريات التاريخ والظروف ، فى ميادين الحياة المختلفة ومنها ميدان الموسيقى ٠٠

XXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXX

X

المؤلفات الآلية
فى
عصر الباروك

أ.د/ فتحى الصنفاوى

بسم الله الرحمن الرحيم

الموسيقى والمؤلفات الآلية فى النصف الثانى لعصر الباروك

فى هذه الفترة خرجت الموسيقى الآلية عن طوع الموسيقى الغنائية ، وعن تبعيتها لها ، بعد أن كان دور الآلة يقتصر على مساندة الخط الغنائى اللحنى ، أو بالمصاحبة شبه الايقاعية أو اللحنية البسيطة فى المؤلفات ذات الطابع الهوموفونى ، أو كانت الآلة مجرد تكرار للخطوط اللحنية البوليفونية ، أو توزّع الآلات لكى تساند كل آلة خط لحنى معين من خطوط المؤلفة الموسيقية البوليفونية ، وهكذا كان يكتب للآلة الموسيقية بأسلوب وفكر وإمكانيات الأصوات البشرية ، دون الاستعانة بالامكانيات الصوتية والتكنيكية للآلة الموسيقية نفسها .

وهكذا أصبح للآلة الموسيقية دورها الواضح لأول مرة فى التاريخ ، وأسلوبها وطابعها الخاص ، وبدأ يظهر لكل آلة شخصيتها ولونها الصوتى المتميز ، وبدأ الأداء الآلى قادرا على حمل الجماليات والخصائص والمبادئ التى تمثل عصر الباروك ، بعد أن كانت تلك القيم والخصائص نفسها هى التى وجهت التأليف الغنائى فى بداية عصر الباروك ومنذ حوالى بداية القرن السابع عشر (١٦٠٠ م) من حيث التمسك بالقيم والتقاليد البوليفونية والتكلف والزخرفة والتعقيد ، كما هو واضح فى المؤلفات الغنائية التى سبق دراستها مثل :

(المادريجال - الكانتاتا - الموتيت - القداس - ...الخ) .

وما أن إنتصف القرن السابع عشر ، حتى أصبحت الموسيقى الآلية تجمع بين خاصيتين إصطبغت بهما :-

١- الأسلوب الهوموفونى الذى يتميز بالقيمة اللحنية والخط الأساسى اللحنى الواحد، مع مصاحبة أو مساندة هارمونية تضفى عليه ظلالا تلوينية وتعبيرية .

٢- الأسلوب البوليفونى الذى يتميز بالتداخل والتشابك اللحنى بين الخطوط اللحنية المتوافقة .

أما الأسلوب الأول الهوموفونى ، فقد كان نتيجة لنشأة وتطور الأوبرا الذى ولد فى بداية ذلك العصر وإنتشر وتطور بسرعة، وكان له أثرا إيجابيا فى الأداء الغنائى الدينى والدنيوى ، وحوّله من البوليفونية المقيدة والمعقدة ، إلى أسلوب جديد يهتم كثيرا بالنص وبالكلمة المنطوقة ومعناها ، والذى يبحث عن النواحى التعبيرية فيها، بعد أن كان الاهتمام قاصرا على الصياغة الموسيقية البوليفونية وحرفيتها ودقتها ، وهو ما أحدث نوعا من السيطرة الموسيقية على الشعر الغنائى الدينى خاصة ، والذى التزم تلحينة على الأساليب البوليفونية بطابعها المتشابك .

ومن عجب، فقد أزعجت تلك الخصائص الكنيسة نفسها ، كما أزعجت الشعراء ورواد الكلمة ، وأسا ءهم ما تعرضت له الكلمة المكتوبة والنص الغنائى من تدمير لقواعد الشعر واللغة والتفتيت وتكسير للكلمات، وهو ما دعى إلى قيام جماعة الكاميراتا الفنية التى شكّلها بعض من الشعراء والفلاسفة والمغنين والعازفين والأرستقراطيين فى فلورنسا بإيطاليا ، والذين كانوا يجتمعون فى قصر الكونت - باردى - فى عام ١٥٨٥ م ، لمحاولة تصحيح مجرى النشاط الموسيقى والأدبى ، وبقصد إعادة إكتشاف الطريقة التى إتّبعها الاغريق فى إستخدام الموسيقى فى الاعمال الدرامية ، ومحاولة الاستغناء عن المنهج البوليفونى .

وقد نجحت أفكار تلك الجماعة وأهدافها التي كانت ترمي إلى تبسيط الشكل الموسيقى ، حرصا على النص الشعري والمعنى والقيم التعبيرية ، حيث حاولوا الرجوع إلى مبادئ المسرح الاغريقي القديم والتحول الى الغناء الالقائي الايقاعي المنغم ، حفاظا على حرفية الشعر ، وهذه التجارب كلها أدت إلى ظهور وإزدهار فن الأوبرا بعد ذلك ،والذى يعتمد بالدرجة الأولى على الأسلوب الهوموفوني .

ومع تزايد الاهتمام بهذا الأسلوب ، إنقلبت الآية إلى تمام العكس ، وبدأ التركيز على الالقاء الغنائي Recitative ، وإضمحلت القيم الموسيقية وحرفية الكتابة الموسيقية للأصوات والآلات ، وبدأت الشكوى هذه المرة من سيطرة الشعر على الموسيقى !!! التي خفت وإتصفت بالسهولة والبساطة حفاظا على حرفية النص وقيمته الانسانية .

ثم توالت التطورات ، حتى كان التوصل إلى أسلوب يحقق نوع من التوازن بين الأسلوبين - الهوموفوني ، البوليفوني - خصوصا مع الاهتمام المتزايد بالهارمونية الجديدة التي أدت بدورها إلى تأصيل وتثبيت وجود كل من السلمين = الكبير والصغير = تخلصا من المقامات الكنيسية القديمة ومن التقيد بها .

<u>الأسلوب الثاني البوليفوني</u> فقد ظل يتركز في الأعمال الخاصة بالكنيسة وطقوسها الموسيقية مثل القداسات والكانتاتا والمادريجال الدينية والموتيت ... وغيرها ، وإن مال إلى الخفة شيئا نشيئا ، خصوصا في الأعمال الكورالية الدرامية مثل - الأوراتوريو والباسيون ، ولم يعد التقيد بحرفية الأسلوب البوليفوني في الموسيقى الكنيسية والدنيوية يشغل بال المؤلفين الموسيقيين .

لذلك إستوجب على الحريصين على الكتابة البوليفونية بكل

تقاليدها أن يجدوا مجالا آخر لأسلوبهم المفضل ، بعد أن تعسر في مجابهة الاستمرار في الأداء الغنائي الذى نزع إلى الخفة والجرى وراء الريستاتيف ، مما أدى الى الاقلال من المؤلفات التى تكتب بوليفونيا وإبتعاد الأداء الغنائي عن القيم والمبادئ الاساسية لعصر الباروك .

وهكذا وجدت البوليفونية ضالتها في الآلة الموسيقية ، وإكتشف المؤلفون الموسيقيون أنها أنسب المجالات للحفاظ على القيم الجمالية للباروك ، حيث لا يوجد هناك نص يحتم الحرص على كلماته وقواعد النطق وقواعد وأساسيات الالقاء والامكانيات المحدودة نوعا للصوت البشرى لذلك إختص الأداء الآلى بأسلوب الكتابة الموسيقية البوليفونية ، بينما إختص الاسلوب الهوموفوني بالأداء الغنائي خصوصا في الأوبرا ، وأجزاء غير قليلة من الاوراتوريو والصيغ الغنائية الأخرى ، التى لم تعد تحتفظ إلا بجزء يسير من المنهج البوليفونى الذى ظل محتفظا بحيوية كبيرة في موسيقى الآلات ، ولكن ظلت المشكلة التى كان مؤلفوا الآلات يعكفون على حلها للوصول الى الصيغة المناسبة للموسيقى الآلية Instrumental ، أو ما يُسمى بالموسيقى البحتة ، التى تتطلب من مبدعيها التوصل الى تصميم بنائى يستطيع أن يجعل الموسيقى واضحة ومتماسكة ، دون الاعتماد على نص شعرى ، ولكن كانت المبادئ الوحيدة البنائية المتاحة هى المبادئ البوليفونية ، ولم يتمكنوا لفترة طويلة من الاستغناء عنها قبل ظهور شكل آخر يحل محلها ، وهو ما حاولوا التوصل إليه كما سنرى فيما بعد .

وإن كانت المقومات الهوموفونية بدأت في الظهور قبل نهاية عصر الباروك (منتصف القرن الثامن عشر) بكثير في الموسيقى الآلية وإن ظل المنهج البوليفونى فيها أساسيا .

ومن هذا المنطلق كانت البداية في الاهتمام بالآلة الموسيقية

والعزف عليها والكتابة لها ، وتطورت الكتابة الآلية بشكل سريع مع منتصف القرن السابع عشر ، ويرجع تلك الأسباب التالية :-

١- التطور السريع فى تصنيع وتصميم الآلات الموسيقية واكتمالها فنيا وهو ما أدى حتميا إلى تطوير تكنيك العزف عليها حرصا على إستخراج أقصى إمكانياتها الصوتية والتعبيرية الممكنة .

٢- التفرقة المتزايدة بين الشعوب الأوروبية فى الذوق الموسيقى والاحتياجات الموسيقية لكل منها .

- حيوية المنهج والأسلوب البوليفونى عند تطبيقه على موسيقى الآلات .

- المفاهيم البوليفونية الجديدة التى حلت على موسيقى الآلات .

ولأن عصر الباروك كان شغوفا ومتميزا بالاهتمام بالغناء قيمه الجمالية خصوصا فى الكورالات البوليفونية ، وبالوصول إلى أقصى ما يمكن من آفاق التعبير المونودى (اللحنى) فى الأعمال الدرامية الأوبرا ، فقد كانت آلة الفيولينة (الكمان) تعتبر لذلك بلا منازع موسيقية الآلات ، لأنها أكثر الآلات قدرة على محاكاة الصوت البشرى والتشبه قربا منه ، وأكثر الآلات كذلك قدرة على تحقيق تلك القيم التى تطلبها الباروك عصر الباروك ، لما لها من مرونة وما تتميز به من حساسية ورنين غنائى ، خصوصا بعد أن وصلت إلى مستوى ممتاز بفضل الفن الحرفى فى صناعة الآلة وتطويرها ، وتطور تكنيك العزف عليها ثم التأليف المناسب لامكانياتها .

ويرجع ذلك التطور السريع إلى تطور الآلات ذات القوس التى إنحدرت منها تلك الآلة ، وإنقراض الآلات الأخرى الأقل كفاءة منها (كما نرى عند الحديث عنها تفصيليا) وترك المجال للفيولينة لكى تتربع على عرش الآلات الوترية ذات القوس .

كانت كل تلك العوامل هى أهم ما ساعد الفيولينة على تملك

الصدارة ، ليس بين الآلات المنفردة فقط ، بل بين المجموعة الآلية كلها فى عصر الباروك .

==

الفـيبوليـنة

لم يتفق المؤرخون على الأصل الذى انحدرت منه تلك الآلة التى تعتبر أهم الآلات الوترية ذات القوس ، فبعضهم يعتبر أنها من أصل أوروبى ومنحدرة من الربابات البدائية التى عرفتها شعوب وبرابرة الشمال فى غرب اوروبا ، وبعضهم يؤكد أنها آلات حديثة نوعا ، تطورت عن آلات الفيول ذات القوس التى كانت مستعملة فى أوروبا بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر ، بينما يؤكد آخرون أنها وصلت إلى أوروبا من الشرق ، بعد أن عرفها العرب والفرس وذلك أثناء الحروب الصليبية ، ويؤيدون قولهم هذا بأن سكان شبه الجزيرة الهندية فى جنوب شرق آسيا ، قد عرفوا وإستخدموا آلات وترية بسيطة من آلات ذات القوس تشبه الربابة المعروفة حاليا إلى حد كبير ، وذلك قبل حوالى ٥٠٠٠ آلاف عام مضت ، وكان يُركّب عليها وتران وسُميت (رافاناسترون) أو أطلق عليها إسم (السيراندا) .

وقد إنتقلت تلك الآلات بنفس الشكل والتصميم الأساسى إلى الفرس ثم العرب بعد ذلك لتنتشر وتصبح آلة شعبية ، ما زالت موجودة حتى الآن فى معظم دول الشرقين الأوسط والأدنى وبشكلها المتواضع ، بعدها إنتقلت إلى أوروبا تحت أسماء وأشكال كثيرة منها (ربـاب - رِيباب - ريبيك ... الخ .

فى أوروبا بدأ المزج بينها وبين آلات الفيول الوترية أيضا والتى تعزف بالنبر مثل - العود - ـلـلـلـا الأوروبى ، وبعد تعلية

القوس وإستدارة سطحه لأعلى، أصبح من الممكن إستخدام القوس وتحريكه بسهولة نوعا على أوتار الآلة، وإن ظل الفيول لفترة طويلة محتفظا بالشكل الكمثرى لجسم الآلة، وعندما ظهر أن سطح الآلة المقوس أصبح يُشكل إعاقة فى حركة القوس عند العزف، وأن جوانب الآلة تصطدم بالقوس بعد أن تطور أسلوب التأليف لها، ولم تعد بذلك قادرة على مسايرة تطور العزف، تم جعل سطحيها مسطحين حتى يمكن إستخدام - الآلة بشكل جيد والامساك بها بسهولة والتحكم فيها بشكل أفضل، ثم ... ن تقصير وقطع جوانبها من عند ملمس الأقواس بجسم الآلة، لتقترب ...يرا من الشكل المعروف به حاليا جميع عائلة آلات القوس.

وكانت الفيولات تعزف فى مجموعات تسمى (طاقم الفيولات) ...هى تحتوى عادة على ستة آلات تُعزف معظمها وهى موضوعة على الفخذ (مثل الرباب المعروف عندنا) أو بين الأرجل، وتتنوع من الأحجام الصغيرة نسبيا والتى عرفت بإسم - السكانت - العالى، ثم بعدها السوبرانو والآلتو والتينور الصغير ثم التينور ثم الباص بنوعيه.

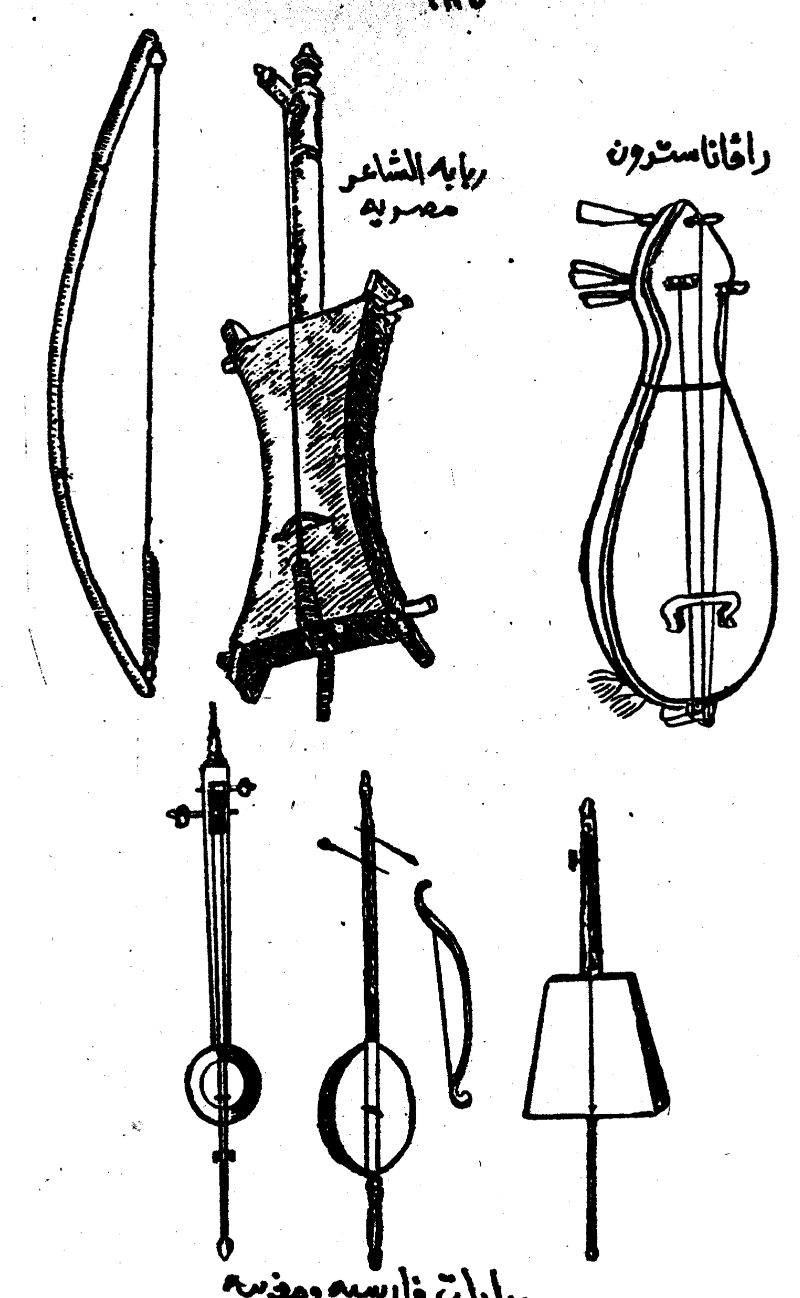
كانت آلات الفيول أنفية الصوت (خنفاء) ولكن بعد العديد من التطويرات والتحسينات، تشكلت منها عدة نوعيات ثابتة مثل :

= الفيولا دا مورى Viola d'amore، التى أصبحت تُمسك تحت الذقن وليس على ركبتها ساتين (فواصل معدنية لتحديد مكان عفق الأوتار بدقة) وهى رقيقة عاطفية الصوت.

= الفيولا دى بوردونى Viola di bordone وهى تشبه الفيولادا مورى ولكنها أكبر حجما وتُمسك بين الركبتين عند العزف.

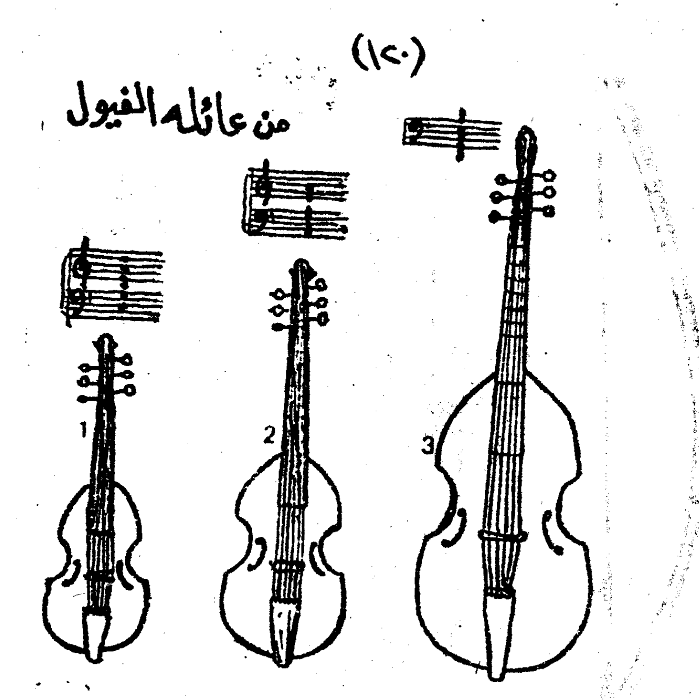
= الفيولا دى جامبا Viola di gamba وهى أكبر حجما وتعزف بين الركبتين أيضا.

وبعدها إستقرت الفيولات إلى نوعين أساسيين هما :

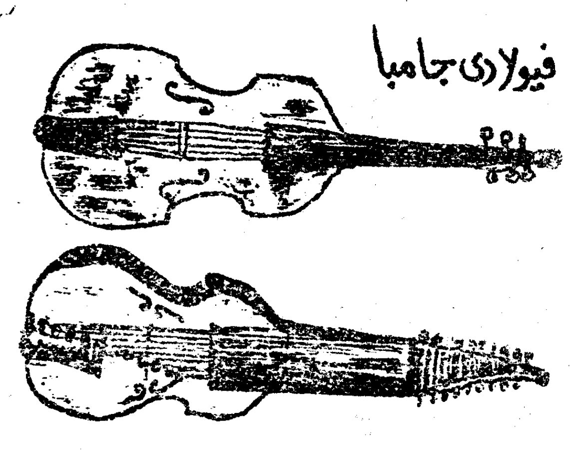


ربابات فارسية ومغربية

من عائلة الفيول

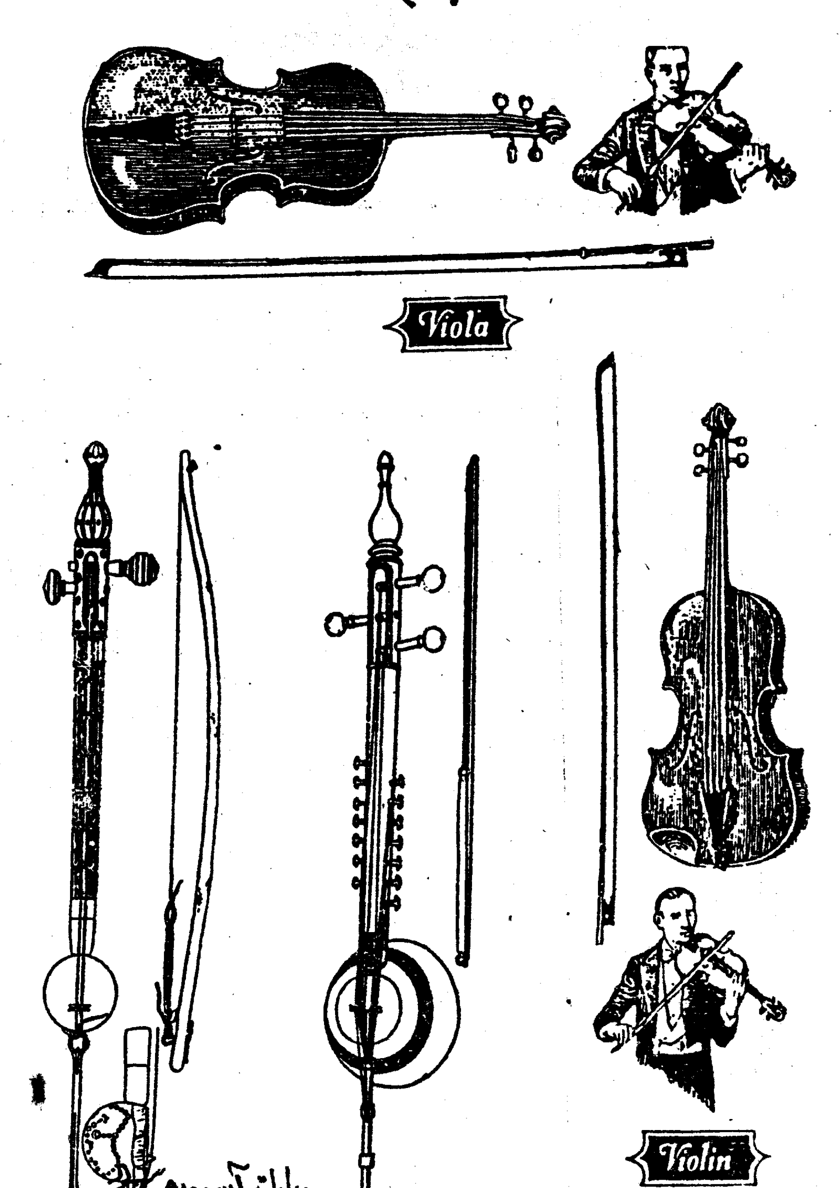


VIOL FAMILY The treble (1), tenor (2), and bass (3) viols showing their ranges and relative sizes.



فيولا دي جامبا

الفيولا دا بوردوني


Viola
Violin
ربابات آسيويه

فيولا الكتف Viola de braccio توضع تحت الذقن .

فيولا الساق Viola de gamba توضع بين الأرجل .

وأصبحت عائلة الفيول تلك تُعزف منفردة أو فى مجموعات مكونة من عدة آلات .

فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، قام إيطالى بصنع أول فيولينة (تصغير فيولا بالايطالية) لتصبح بذلك آلة الفيول الصغيرة الانفرادية ، التى أخذت من عائلة الفيول إشتقاق الإسم ، بينما ترجع فى الحقيقة المؤكدة إلى الربابات التى تمثل الجد المباشر للآلات ذات القوس كلها .

وقد إكتسبت الآلة الجديدة إنتشارا وذيوعا سريعا ، نظرا لامكانياتها وصفاتها الصوتية وشكلها وخفتها ، مما كان له الأثر الأكبر فى إندثار أسلافها فيما بعد تدريجيا .

ولن يكتمل وصف آلات القوس دون ذكر القوس نفسه ، فالقوس بشكله الحالى إختراع حديث نسبيا ، أما الشكل القديم ، فكان عبارة عن عصا لها نفس الشكل المعروف به قوس الصيد Bow مثبت به شعر الحصان لتحتك بالأوتار ، وهو ما كان أنسب لشكل فرسة الفيول المسطحة حيث يسهل إلى حد ما عزف عدة نوتات فى وقت واحد ، وبعدها كان صُنع القوس المستقيم نوعا ، ثم كانت التجارب والاختبارات الطويلة التى تم بها التوصل الى الشكل والطول ونوعية الخشب المناسب للقوس .

وقد ظهرت فى إيطاليا عدة أُسر فى شمال البلاد بلغت الكمال والمهارة فى صنع أعظم آلات عائلة الفيولينة من أشهرها (إستراديفارى - آماتى - جوارنييرى)

احتفظت كل أسرة منها بين أبنائها بأسرارها فى صناعة الآلات وإختيار أخشابها بعناية شديدة ، وبأسرار معاملة الخشب وطمره وطلائه ..الخ

وكانت لهم القصص الطريفة والغريبة التى تتحدث عن المنافسة بين تلك العائلات ، وتُقدر الآلات الباقية منها حتى الآن وهى عديدة من صنع رواد تلك العائلات ، بأثمان باهظة بلغت الملايين ، خاصة الفيولينات التى صنعها - أنطونيوس إستراديفارى (١٦٤٤ - ١٧٣٧) وكان لتلك العائلات الفضل فى إمداد أجيال المؤلفين والعازفين بالآلات الممتازة .

كان للتعديلات التى أُدخِلت على آلة الفيولينة حتى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر ، أثرا هاما فى التطور والتحسين الذى طرأ على الفيولينة وعائلتها والتى شملت الشكل وتركيب الجسم المصوِّت للآلة ، وإختيار أنسب وضع لمكان الفتحات على وجه الآلة ، ومكان وشكل الفرس وشكل القوس وتركيبه ، كل تلك التعديلات أوصلت الآلة إلى درجة الكمال والقدرة التى أكسبتها صوتا لامعا رنانا متميزا عن صوت آلات الفيول القديمة ، بصوتها الثقيل الثابت القاتم ، فكانت بذلك أفضل ممثل لموسيقى العصر الذى كان يميل إلى بهجة الألوان الزاهية .

وهكذا إكتسحت الفيولينة آلات الفيول وعائلتها ، وحلت محلها فى كل من إيطاليا والمانيا ، وبعد فترة وجيزة فى إنجلترا ، التى تتعامل دائما مع كل جديد بشيئ من الحرص والحذر .

وما أن جاءت نهاية القرن السابع عشر ، حتى إختفت تماما عائلة الفيول وحلت محلها الفيولينة ، وأصبحت محور الحركة الموسيقية الآلية ، ومهدت لازدهار الموسيقى الآلة عامة فى أعلى مراحلها فى العصر الكلاسيكى الذى تلا عصر الباروك .

غير أنه من المحقق أن الفيولينة لم تحل محل الفيول القديم مباشرة ، ولكن تجلى تفوقها فى الموسيقى الانفرادية التى بدأت بهمة يُكتَب لها فى فترة مبكرة ، وقبل ختام القرن السابع عشر كانت آلة

ِلينة قد أصبحت الآلة الوترية المفضلة ، ليس فى أوركسترات
را فحسب ، بل وكذلك فى سائر المناسبات الموسيقية الأخرى ،
ـتصفاتها تمهد لظهور العازفين البارعين (الفرتيوزو) وهكذا
حت الفيولينة محورا للحركة التى مهدت الطريق أمام موسيقى
لآت الحديثة .

موسيقى الآلات المبكرة

كان تطور صناعة آلة الفيولينة يسير متوازيا مع تطور فن الأداء عليها، ومع تطور مدرسة التدريب والعزف عليها ، ومع تطور أسلوب الكتابة والتأليف لها ، لذلك تضم سلسلة المؤلفين والعازفين لآلة الفيولينة قائمة طويلة من الفنانين الذين قاموا بالتجارب والدراسات التى أدت إلى رفع مستواها وخلق مدرسة جديدة لها ومن أهم مؤلفى تلك الفترة :

فى إيطاليا = جيوفانى فيتالى (١٦٤٤ ـ ١٦٩٢)
= أركانجلو كوريللى (١٦٥٣ ـ ١٧١٣)
= جوزيبى توريللى (١٦٦٠ ـ ١٧٧٨)

وقد كتب ـ كوريللى ـ للآلة منفردة أو فى مجموعة أوركسترالية أعمالا هامة ، ويرجع له الفضل فى إبتكار سوناتا الفيولينة والكنشرتو جروسو ، وهما يعتبران من أبرز ما تحقق فى حقل الموسيقى الآلية فى عصر الباروك .

= أنطونيو فيفالدى (١٦٨٠ ـ ١٧٤٣) كتب أعمالا عظيمة للآلة المنفردة ، أو فى مجموعات مثل الكونشرتو جروسو ، وهو يعتبر همزة الوصل بين سابقه (كوريللى) ولاحقه (ى . س . باخ) .

= جوزيبى تارتينى (١٦٩٢ ـ ١٧٧٠) الذى بلغ القمة فى الأداء

والتكنيك العزفى ، وكان له الفضل فى تحسين هكل الآلـة نفسها وفى تركيب وصناعة القوس ، وله كتب ومؤلفات فى أصول العزف وحرفيته مثل العفق المزدوج والترعيد (التريمولـو) وفنون إستخدام القوس .

فى المـــانيا ، كان هناك عازف ومؤلف ممتاز كتب أعمـالا عديدة للفيولينة هو (هاينرش بيبر ١٦٤٤ ـ ١٧٠٤) .

فى إنجلـترا ، (هنرى پـرسل Pursel ١٦٥٩ ـ ١٦٩٥) الذى كتب سوناتات عديدة للآلـة ، منها سـوناتات ثلاثية Sonata Trio لآلتى فيولينة مع الهاربسـكورد الذى يؤدى هارمونيات الباص المتصل .

فى فـــرنسا ، إرتفعت موسيقى الفيولينة على يد الموسيقى العظيم (جان باتيست لـوللى ١٦٣٢ ـ ١٦٨٧) وهو الذى أسس فرقـة كاملة من الفيولينات مكونة من ٢٤ عازف ، وقد وضعت هذه الفرقـة أصولا وأسست قواعد وتقاليد عزف الآلـة فى مجموعات فى أوروبا كلها .

وهكذا تعاونت عقول ومواهب كثيرة فى تأسيس فن الفيولينة الحديث ، والذى يدل على خصوبة هائلة فى إمكانيات الآلـة ، التى تجمع بين القدرة على أداء الأجـزاء اللحنية العريضة ، إلى جانب الأجـزاء السريعة البراقة التى تتطلب الأنامل البارعة والقوس الخفيف الثابت والعفق المزدوج الذى يستطيع تأدية نسيج بوليفونى فى ألحان متداخلة إلى جانب فنون الترعيد والتنقير (الاستكاتو) والزخارف ... الخ والتى تزخر بها موسيقى الآلات فى عصر الباروك ، والتى تبدو واضحـة جلية فى اعمال ومؤلفات العظيمين (بـاخ ، هاندل) وخصـوصا السـوناتات والقطع التى ليست لها مصاحبة ، أى انفراديـة .

أما آلات ـ العود ـ والفيول القديمـة ، فقد أفل زمانها بعد إنتشارها الواسع حتى مطلع القرن الخامس عشر ، ولم يعد لها

ـد ذلك الانتشار والشعبية المعتادة، لصعوبة ضبط أوتارها وضعف
تامة صوتها، ورغم ذلك فقد كُتِب لها من حين لآخر بعض المقطوعات
لمتتابعات الجيدة .

أما آلة الكنترباص فلم تدخل ضمن المجموعة الوترية
شكل منتظم إلا في أواخر القرن السابع عشر، فقد كان أول من
إستخدمها في إنجلترا وفي أوركسترا مسرح لندن عام ١٦٩٠، ثم
إنضم بعد ذلك إلى الأوركسترات التابعة للبلاطات المختلفة في دول
أوروبا، وفي أوركسترات الأوبرا في أوائل القرن الثامن عشر .
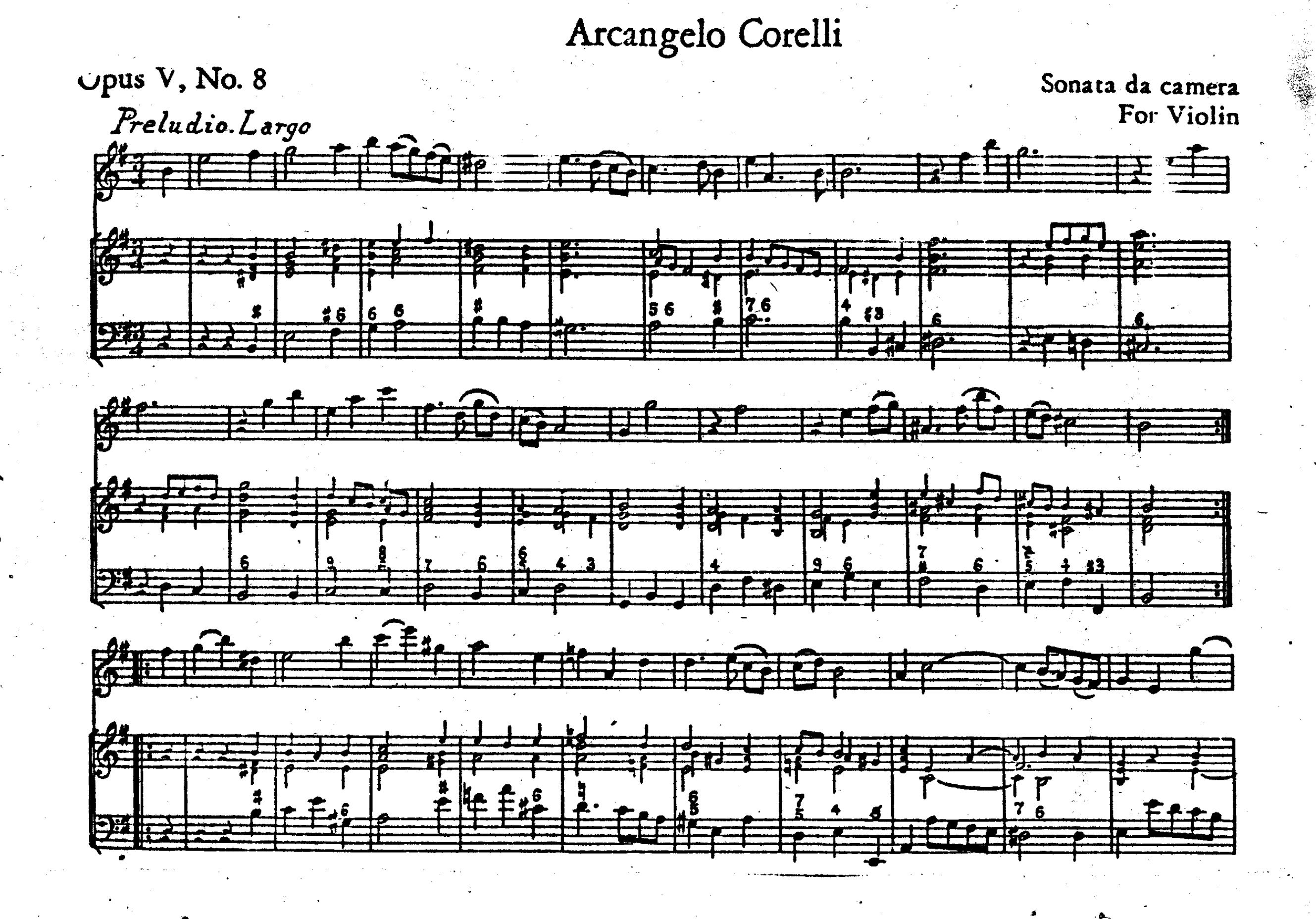
أركانجلو كوريللي

Corelli (١٦٥٣ ـ ١٧١٣)

ولد كوريللي فى فوسينيانو بإيطاليا عام ١٦٥٣ من أسرة عريقة ، وبدأ فى تعلم الموسيقى منذ الطفولة ، ثم إنتقل إلى بولونيا لدراسة العزف على آلة الفيولينة وهو فى سن الثالثة عشر من عمره بالأكاديمية الفلهارمونية على يد كبار الأساتذة ، ولكنه إستقر فى روما عام ١٦٨٥ ، وإشتهر بين أوساطها وبين الموسيقيين وإحتضنه أحد الكاردينالات من معجبى الموسيقى ليقود الحفلات الموسيقية التى كانت تقدم كل يوم أثنين ، حيث أُعتبرت تلك الحفلات من أهم الأحداث الفنية فى تاريخ روما لتلك الفترة .

بدأ ـ كوريللى ـ يكتب للفيولينة مؤلفات نُشرت فى مجموعة سوناتات للفيولينة ، ثم كتب مجموعة من الكونشرتو جروسو وسوناتات التريو حتى ذاع صيته ليس فى إيطاليا وحدها ولكن فى خارجها كذلك ، ووفد إليه بعض العازفين والمؤلفين من كل مكان ليتعلموا على يديه ، ومن أشهر تلاميذه فى هذا المجال (جينيميانى ، لوكاتيللى) وقد أصبحا من أهم مؤلفى الفيولينه الايطاليين بعد ذلك ، كما أُتيحت له فرصة التعرف على (هاندل) وقيادة الأوركسترا لبعض أعماله ولكن كما يُفسرها هو وبأسلوبه الهادئ الذى لا يعبر عن طريقة ـ هاندل الحادة المعبّرة المتميزة .

وكوريللى هو صاحب الفضل فى إرساء قواعد عزف الفيولينة الانفرادية وكذلك كونها آلة أوركسترالية ، وبالرغم من تكنيك عزفه المحدود ، الذى لا يتعدى الوضع الثالث ، فإن موسيقاه للفيولينة تمتاز تمتاز بجمال ووقار ووضوح وخاصة فى الحركات البطيئة ، ولقد ساهم


Arcangelo Corelli
Opus V, No. 8
Sonata da camera
For Violin
Preludio. Largo

كوريللى - إيجابيا فى التقدم بتيار التأليف الموسيقى فى عصره ، بإبتكاره الكونشرتو جروسو ، إلى جانب إبتكار سوناتات الفيولينة وهما إبتكاران غاية فى الأهمية لذلك العصر ، وقد إمتد تأثيره هذا إلى بلدان أوروبا الأخرى مثل فرنسا وانجلترا .

فى عام ١٧٠٨ ، زار كوريللى - نابولى حيث كان - إسكارلاتى فى أوج نشاطه وقام مع أوركستراه بعزف كونشرتو جروسو من مؤلفاته من أول وهله ، ولما عاد إلى روما وجد عازفا آخر هو (فالنتينى) قد إحتل مكانه واستحوذ على إعجاب الجماهير بها ، وبعدها إنطوى كوريللى على نفسه حتى مات فى روما عام ١٧١٣ .

وقد ترك - كوريللى - وراءه تراثا قيما من موسيقى آلة الفيولينه إلى جانب لوحات فنية إذ كان رساما مبدعا إلى جانب كونه مبدعا موسيقيا ، أما بعد موته فقد خلع عليه أحد ملوك المانيا لقب نبيل إعترافا بفنه وقدرته .

ويُعد - كوريللى المؤسس الحقيقى لفن الكتابة الأوركسترالية كما أنه صاحب الفضل فى وضع الأساس الأول لسوناتا الفيولينة المنفردة التى إزدهرت فيما بعد فى العصر الكلاسيكى .

وقد ظهرت فى بعض كونشرتاته الأخيرة نزعة واضحة نحو إنفراد عازف فيولينة واحد من مجموعة الكونشرتو بالعزف ، مما فتح المجال والطريق أمام الكونشرتو المنفرد فيما بعد .

وهكذا نرى تأثير هذا الرجل الذى لم يقتصر على ما حققه فعلا فى مجال الكونشرتو جروسو وسوناتا الفيولينة ، بل ما مهد له السبيل من تطورات مستقبلة فى تأليف موسيقى الآلات ، كما تحررت بذلك الآلات من تبعية الغناء ، وأصبح لها دورا أساسيا ، وإنتشرت كذلك مؤلفات الآلات المنفردة ، أو فى مجموعات بفضل - كوريللى .

وكان آخر وأعظم أعمال ـ كوريللى مجموعة من إثنى عشرة
كونشرتو جروسو تحت رقم ـ ٦ ـ نُشرت عام ١٧١٢م ، ومع أنها ليست
أول ما كُتب من تلك النوعية إلا أنها أصبحت النموزج الذى إحتذاه من
بعده المؤلفين .

وفى تلك المجموعة كان ـ كوريللى ـ يُقسّم كتلة الآلات إلى
قسمين : الأول ، الأقسام المنفردة Obligato Concertino وهذه
من نصيب آلتى فيولينة وتشيللو ، والثانية وهى الأقسام الثانوية ،
والتى سمّاها (الكونشرتو جروسو) أو (الجروسو) وهى بقية الآلات
التى أخذ عددها كالآلات المصاحبة فى تزايد مضطرد .

أنطونيو فيفالدى
Vivaldi (١٦٧٨ ـ ١٧٤١)

ولد ـ فيفالدى فى فينيسيا بإيطاليا ، وكان والده من عازفى الفيولينة المعروفين وهو الذى تولى تعليمه الموسيقى الأولى ، ثم إستكمل تعليمه بعد ذلك موسيقى آخر كبير هو (ليجرتزى) الذى كان يعتبر أحد عظماء عصره فى مناهج التعليم الموسيقى وفهمه الواسع للآلات الاوركسترالية التى كان يجيد العزف على عدد كبير منها عزفا وكتابة لها .

منذ عام ١٧٠٣ ، إنخرط ـ فيفالدى فى سلك الرهبان ولكنه مع ذلك أصيب فى طفولته بمرض منعه من مزاولة الصلوات ، وفى نفس العام الذى أصبح فيه قسيسا ، عين فى كونسرفاتوار فينيسيا المسمى (دار الرحمة Ospedala Della Pieta) وهو أحد المعاهد الأربعة التى أنشأت فى إيطاليا فى ذلك العصر على نظام الملاجئ للاطفال من اليتامى ، وكانت الموسيقى والغناء من أهم أوجه النشاط فى تلك المعاهد ، التى سميت بعد ذلك بمعاهد الموسيقى (الكونسرفاتوار) .

كان ـ فيفالدى يقوم بتدريس الفيولينة بهذا المعهد أول الأمر حتى أصبح قائدا للأوركسترا بها ، وكان ذلك الملجأ مخصصا للأيتام من الفتيات فقط اللاتى أصبحن يجدن العزف على مختلف الآلات الموسيقية مثل الفيولينة والتشيللو والفلوت والأوبوا والفاجوت ، إلى جانب الغناء ، وبذلك كان رهن إشارته أوركسترا كامل كان من مهامه قيادته وإدارته والتأليف له بمقطوعات جديدة دائما ، وكونشرتوات لتقدم كل شهر مرتين وبصورة منتظمة وهو ما شكل بالنسبة إليه فرصة عظيمة لا يجدها فى أى مكان آخر لكى يستطيع أن يجرّب وينقّح ويعدّل كما يشاء .

حتى يحصل على أفضل نتيجة لأعماله أثناء التدريب على أوركستراه ٠

كان ـ فيفالدي حتى أثناء أسفاره يوالي إرسال المؤلفات إلى أوركسترا الكونسرفاتواره ويبدو أنه درب ذلك الأوركسترا تدريبا عاليا متقنا حتى أن الكثير من الموسيقيين المعاصرين أشادوا به وبدقته وإنسجام الأداء فيه حتى أصبح من أهم المجالات الموسيقية في ذلك الوقت خصوصا في ايطاليا ٠

قضى ـ فيفالدي في هذا العمل ما يزيد عن ثلاثون عاما كتب فيها أعمالا أوركسترالية وغنائية عديدة، إلى جانب نشاطه في تلحين الأوبرات وإخراجها وإدارتها ، ويبدو أن نجاحه في ميدان الأوبرا حجب كثيرا مما حققه من نجاح في موسيقى الآلات٠

بعد السنوات الحافلة الطويلة التي قضاها في ڤينيسيا ، وفي عام ١٧٣٨ ذهب ـ فيفالدي إلى ڤيينا في النمسا بعد أن رفضت السلطات في فينيسيا الايطالية دخوله الكنيسة والعمل بها لأنه لم يؤدي الصلوات ، وفي فيينا ، لم يستطع أن يدام نشاطه الموسيقي بما يتفق مع مكانته وشهرته السابقة في أوروبا ، فإنطوى على نفسه وإنزوى حتى أخذ نجمه يأفُل ، وبعد سنوات قليلة سيئة مات في عام ١٧٤١ وشيعت جنازته في موكب متواضع ٠

وتضم مؤلفات ـ فيفالدي حوالي ١٥٠ كونشرتو صغير للفيولينة إلى جانب ٤٠ أوبرا ، وعددا كبيرا من الكانتاتا والاغنيات المتنوعة وعددا من مقطوعات مختلفة من موسيقى الصالون والسوناتا ٠

وقد جمع ـ أنطونيو فيفالدي بين مهنتي عازف الفيولينة والمؤلف ورجل الدين ، وقد نسيت أوبراته الأربعون ، ولكن مقطوعاته للكونشرتو جروسو العديدة جعلته جديرا بأن يكون الخليفة المباشر

لأركانجلو كوريللى - فى مجال التأليف الموسيقى للأوركسترا .

وبلغ من إعجاب - باخ - ببعض كونشرتوات فيفالدى مبلغا كبيرا حتى أنه نسخها بخط يده ، غير أن أبرز مجالات الموسيقى التى إقترن بها إسم - فيفالدى - هو كونشرتواته للفيولينة المنفردة مع مصاحبة من الأوركسترا الوترى ، وفيها إستغل هذه الصيغة إستغلالا ممتازا لاستعراض قدرات آلة واحدة منفردة .

ويُعتبر - فيفالدى - الموسيقى الفذ الذى أضاف إلى موسيقى الآلات ألوانا عديدة فى أواخر عصر الباروك وأضفى عليها رونقا ما زال محتفظا بتأثيره التعبيرى حتى الآن .

وبعد وفاته أسدل الستار على فنه ونُسيت مؤلفاته حتى فى بلاده ، ولم يَنجُ منها حتى أشهر إنتاجه الموسيقى وهو كونشرتو (الفصول الأربعة) بالرغم من الحصيلة الضخمة من الأعمال الفنية التى خلّفها فى مجال الموسيقى الغنائية الدينية والمسرحية ، أو فى مجال الموسيقى الأوركسترالية ، التى كتب فيها ما يزيد على خمسماية عملا من موسيقى الآلات غالبيتها من الكونشرتوات التى جعل عليها طابعا غنائيا وأعطى للآلة المنفردة دورا هاما كان له دورا أساسيا فى تأسيس الكونشرتو الانفرادى فيما بعد ، كما كان له فضل المساهمة فى تطوير السيمفونية بعد ذلك حيث كانت كونشرتوهاته تكتب أحيانا لمجموعة أوركسترالية بدون صوليست ، لذلك تُعد فى حقيقتها إلى حد ما سيمفونيات صغيرة .

وقد كان لـ فيفالدى تأثير كبير فى مجال موسيقى الآلات ، لا على مواطنيه وحدهم ، بل إمتد إلى خارج ايطاليا كذلك ، ويتضح ذلك فى أعمال - هاندل ، تارتينى ، لوكاتيللى ... وغيرهم .

أما - باخ - فقد وجد فى موسيقاه من المادة الموسيقية الفنية ما أغراه بإعادة كتابتها وتوزيعها Transcreption وذلك

لحوالى عشرة كونشرتوات فى نسخ جديدة ، مما كان له أكبر الأثر فى بعث الاهتمام بأعمال ـ فيفالدى ـ وتوجيه أنظار النقاد اليها .

وحاليا إستعادت موسيقى ـ فيفالدى ـ مكانتها وتلاشت سحب النسيان عنها فى ميدان الموسيقى الأوروبية ، ومن أعماله الكثيرة ـ ما أُعيد توزيعها وإعدادها من جديد ، ومنها أربعة كونشرتوات لآلــة الفيولينة أعدها ـ باخ ـ فى نسخ جديدة مع أربعة آلات للبيانـــو والأوركسترا ، بدلا من أربعة من آلات لوحات المفاتيح (هاربسكورد) حيث أضاف عليها مزيدا من الثراء الهارمونى والبوليفونى والزخرفى .

وهكذا عاشت أعمال المؤلف الموسيقى الايطالى وعازف آلــة الفيولينة الفذ والمؤلف الاوبرالى ، كما أنه يُعتبر من أهم مؤســى المدرسة الايطالية فى عصر الباروك ، ومن أوائل من خطوا للموسيقى السيمفونية التى ستزدهر بعد موته بحوالى نصف قرن فقط ، وتُصبح من أهم ملامح العصر الكلاسيكى والتاريخ الموسيقى والابداع الانسانى فيما بعد ـ أنطونيو فيفالــــدى .

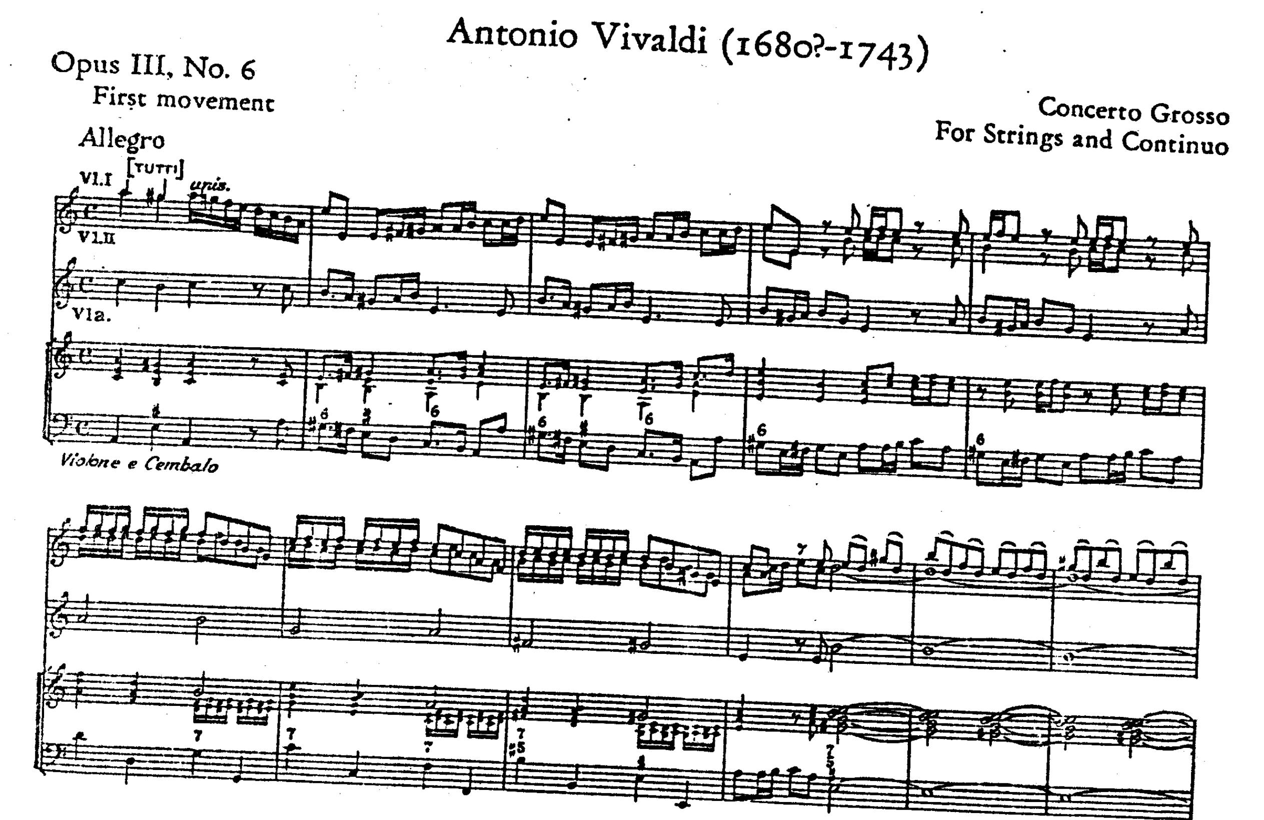
xxxxxxxxxxxxxxxxxx
xxxxxx
x

Antonio Vivaldi (1680?-1743)

Opus III, No. 6

First movement

Concerto Grosso
For Strings and Continuo



آلات لوحات المفاتيح

أولا- آلات النبر والطرق الوترية ذات لوحات المفاتيح

مقدمة

تُطلق تلك التسمية على الآلات ذات لوحات المفاتيح مثل آلة الكلافيكورد ثم الهاربسكورد ثم البيانو ، وهذه الآلات تعتبر أساسا من الآلات الوترية التى يصدر فيها الصوت بواسطة نبر الوتر أو طرقه وكلها منحدرة من آلات قديمة وبدائية مثل الأشور والأشفير والسنطور الشرقى الأصل ، وهى آلات تُشبه آلة - القانون - يصدر منها الصوت بواسطة طرق الأوتار بمطارق ، أو نبرها بواسطة لامسة فى نهايتها ريشة تنبر الأوتار وهى آلات عربية الأصل ، ربما إنتقلت إلى أوروبا عن طريق الاندلس ، وقد إنتشرت تلك الآلة فى انجلترا وعم إستعمالها بعد ذلك فى أرجاء كل أوروبا ، ولكنها إختفت عند ظهور الآلات المتطورة منها مثل الكلافيكورد (آلة طرق وترية) الذى شاع إستعماله فى أوروبا لفترة طويلة قبل أن يظهر نوع آخر أكثر تطورا منه هو (الهاربسكورد – آلة نبر وترية) والذى احتل الصدارة بدوره فى اوروبا فى خلال عصر الباروك كآلة هامة فى المصاحبة الغنائية ، قبل أن يُكتب له أعمالا خاصة به ، وحتى ظهر (البيانو) الذى يحمل أهم الصفات الجيدة فى كل من الكلافيكورد والهاربسكورد معا ، لكى يملأ مكانهما ، ويصبح أهم آلة فى المصاحبة وفى الدراسة الموسيقية والتأليف حتى عصرنا الحالى .

ومن الملاحظ أن آلات لوحات المفاتيح لم تتعرض لتغييرات جذرية مثل التى أدت إلى ظهور الفيولينة ، فقد كانت آلات الأورغن إلى جانب الهاربسكورد والكلافيكورد على قدر كبير من الفعالية حتى مستهل

القرن ، ولكنها مع ذلك تعرضت لقدر كبير من التجريب فيما يختص بطريقة ضبط وتسوية أصواتها ، هذا لأن التعريفات الهارمونية الجديدة ، جعلت عيوب التسوية والضبط القديمة المقامية التونالية (التى تعتمد على المقامات الكنيسية) تزداد وضوحا ، ولكن على كل حال فقد تأخر حل تلك المشكلة إلى نهاية القرن الثامن عشر ، وكان ما عُرف بإسم السلم المعدّل ، وهو السلم الذى يكون فيه التغاضى عن الفروق السمعية والفرق بين درجات السلم الطبيعى وأبعادها ، لكى يُقسّم السلم الموسيقى إلى ما قيمته (١٢) إثنى عشرة درجة صوتية (تون) متساوية تماما فى الأوكتاف (الديوان الموسيقى) الواحد .

وبذلك إستغنى عازفوا الأورغن والهاربسكورد عن جداول تدوين الموسيقى القديمة ، وإستخدموا بدلا منها النظام الحديث .

ويدين الأورغن والهاربسكورد إلى عناية المؤلفين الموسيقيين بالفعل وإلى تطور تكنيك العزف عليهما ، وإلى الوظائف الجديدة التى تمكنوا من تحقيقها لتلك الآلات ومن كونها مجرد آلات للمصاحبة إلى آلات لها دورها ومؤلفاتها الخاصة بها .

كما أضافت الأوبرا إلى الهاربسكورد إستخدامات جديدة وإعتبار أن لعازفه دورا قياديا للأوركسترا ، وهو فى الغالب يكون المؤلف نفسه حيث يتولى قيادة الأداء الموسيقى كله ، ولكن نظرا لاستعمال الباص المرقوم فى المدونات الأوبرالية وكذلك فى الكثير من المؤلفات الكورالية ، فإن الجزء الأكبر من دور آلة لوحة المفاتيح لم يكن له مدوّنة مكتوبة ، لذلك أصبح من الضرورى فى حالة أداء هذه الموسيقى أن تُنفّذ من الباص المرقوم المدوّن ملتزما بالمبادئ التى كانت فى هذه الفترة سائدة بين الموسيقيين .

أما ما كُتب من موسيقى للعزف الانفرادى فقد كان كافيا

للدلالة على نمو الاحساس بأسلوب آلات لوحات المفاتيح بشكل مطـــرد، كما هو الملاحظ فى المؤلفات التى كتبها المؤلفون الذين إهتموا بآلة الهاربسكورد كآلـة إنفرادية ٠

١ ـ آلات الطرق الوترية ، الكـــلافيكورد

جاءت الفكرة الأساسية لتلك الآلـة من آلة المونوكورد التى إستعان بها الأغريق فى تحديد نسب الأصوات وقياس الأطوال المختلفـــة للأوتار ، والتى يصدر منها أصوات السلم الموسيقى ٠

والمونوكورد Monochord عبارة عن صندوق مُصوِّت عليـــه وتر واحد مشدود بين طرفى الصندوق وتنزلق تحت قنطرة متحركة يمكـــن بواسطتها تغيير الأبعاد بين الطرف الرئيسى للصندوق وبين القنطرة ، لتصدر بذلك مختلف الدرجات الصوتية المطلوبة وبالطول المطلوب حيث يتوازى الوتر مع مسطرة مُبيَّن عليها علامات تحدد الأطوال ونسبها ٠

وفى العصور الوسطى بدأ الجمع بين عدة أوتار معا وبنفس الكيفية كآلة موسيقية للعزف البسيط، ويتم نبر الأوتار باليد اليمنى بينما تُحرِّك اليد اليسرى القناطر تحت الأوتار حسب الطلب، ثم زادت الأوتار تباعا لتبلغ حوالى ١٩ وترا فى القرن الرابع عشر ، وبذلـــك تحولت الفكرة من مجرد آلـة علمية بسيطة الى آلـة موسيقية بعد أن زُوِّدت بلامسات وروافع فى نهايتها مفاتيح ، يمكن بواسطة تلك المفاتيح والروافع واللامسات التى تحمل فى نهايتها أجزاء معدنية تطرق الأوتـار ميكانيكيا ، وبذلك يمكن عزف عدة أصوات فى وقت واحد بوليفونيـــا أو هارمونيا ٠

والكلافيكورد يشبه البيانو تقريبا ظاهريا ، وله لوحـــة

مفاتيح تشبه لوحة مفاتيح البيانو بالأصابع البيضاء والسوداء، وقد إستُخدِم الكلافيكورد فى أوروبا بين القرنين ١٤ ــ ١٨ ، حيث يكون إحداث الصوت بواسطة الضغط على الأصابع المتصلة بروافع مركب فى نهايتها شواكيش أو لاسات معدنية تطرق الأوتار المعدنية للآلة والموضوعة أفقيا فى الصندوق الخشبى الكبير للآلة، بحيث يكون الطرق من أسفلها ، ولكن من المهم أن الشواكيش لا ترتد مباشرة بعد إنتهاء الطرق كما فى البيانو حاليا ، بل تبقى فى مكانها ضاغطة على الوتر حتى يرتفع الأصبع عن المفتاح الخارجى ، على أن الجزء المطروق هو الذى يتردد فقط وهو الجزء الأطول من الوتر ، أما الجزء الأصغر فإنه يظل مكتوما بواسطة كتامة متصلة بالرافعة حتى لا يُسمع ويتردد فقط الجزء المطروق من الوتر .

ويتميز الكلافيكورد بإمكانية الحصول على عدة درجات صوتية مختلفة من الوتر الواحد، وقد صُمم بحيث أن الوتر الواحد يتم طرقه بعدة شواكيش متصلة بعدة مفاتيح ، بحيث يطرق كل شاكوش الوتر فى مكان مختلف عن مكان طرق الشاكوش الآخر، ويمكن تشبيه ذلك بفكرة عفق الأوتار كما فى الآلات الوترية حيث يمكن إستخراج عدة أصوات من الوتر الواحد بالعفق عليه فى أماكن مختلفة، لذلك أمكن تصغير حجم الآلة وزيادة إمكانياتها ومساحتها الصوتية بواسطة الحصول على درجات صوتية كثيرة بأوتار قليلة .

والكلافيكورد له صوت رقيق رنان متقطع، ولكنه لا يستطيع إصدار نغمات طويلة غنائية ، ولكن من السهل ذبذبة الصوت بواسطة هز الأصبع على المفتاح عند العزف، وهذا ما لا يمكن تحقيقه عند عزف الهاربسكورد أو البيانو ، لذلك كان الكلافيكورد يُعتبر آلة منزلية بالدرجة الأولى لأن صوته أهدأ وأرق من أن يسمع فى مكان عام متسع .

وقد ظل الكلافيكورد من تلك النوعية مستخدما حتى مطلع القرن الثامن عشر، حتى ظهر الكلافيكورد المطلق Unfretted الذى يختص فيه كل وتر بدرجة صوتية واحدة فقط، وحتى منتصف ذات القرن، بدأ إختفاء آلة الكلافيكورد تدريجيا ولم يعد يُصنع حين بدأ الهاربسكورد يتألق ويحتل مركز الصدارة بين آلات لوحات المفاتيح، ويصبح هو محور الاهتمام والتأليف كآلة ذات إمكانيات صوتية أكثر وأقوى نوعا من الكلافيكورد.

٢ - آلات النبر الوترية

١ - الفرجنال (Verginal)

وهو من أقدم آلات تلك الفصيلة، إنتشر فى أوروبا منذ القرن الخامس عشر حتى أنه إعتبر فى إنجلترا كآلة شعبية، حيث ظل كآلة منزلية واسعة الانتشار حتى فترة متأخرة من القرن الثامن عشر، وكان شكل المندوق المصوّت للآلة مستطيلا صغير الحجم نوعا بحيث يوضع على منضدة أو يُصنع له إطار له أربعة أرجل، وعدد الأوتار يساوى عدد المفاتيح، أى أن لكل وتر مفتاح خاص به، وكانت الأوتار موازية للضلع المركب عليه المفاتيح، ولما كانت الأوتار تبتعد بمسافات مختلفة عن المفاتيح، فإن أطوال المفاتيح نفسها كانت مختلفة تبعا لاختلاف بُعد الأوتار، لذلك كانت النوتات الغليظة أصعب فى عزفها من النوتات الحادة، ولم تكن تلك الصعوبة طالما كان نطاق الآلة محدودا، ولكن عندما زاد عدد الأوتار، كان لابد من عمل التعديلات التكنيكية بحيث تُصبح الأوتار والمفاتيح فى إتجاه واحد (مثل البيانو حاليا) وبهذا التغيير أصبح من الممكن صنع المفاتيح كلها من طول متساوى.

وإنتشر - الفرجنال - وكان مفضلا عن الكلافيكورد فى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ولكن بدأ يختفى تدريجيا ليحل محله

آلـة ـ السـبينت ـ ثم الهاربسكورد ، وإن ظل إسم الفرجنال يطلق فى إنجلترا بصفة عامة على أى آلـة تبر من تلك النوعية .

ب ـ السـبينـت (Spinet)

ينسب ـ السبينت ـ إلى الايطالى ـ سبينتوس ـ الذى عاش فى البندقية (فينيسيا) فى القرن السادس عشر ، وكان يُسمى أحيانا بالهارب القائم بسبب شكل الصندوق المصوت القائم للآلـة ، وهو يشبه ـ الفرجنال ـ فى تخصيص وتر لكل مفتاح ، وكل وتر يختلف طوله عن الوتر الآخر حسب الدرجة الصوتية الخاصة به ، كما يختلف سُمك وغِلظ الأوتار لنفس السبب ، وهذا ما جعل الصندوق المُصوِّت يكون على شكل جناح واحد للطائر ، تماما كما فى البيانو الكبير (الكودا) حاليا ، وهذا هـو وجه الاختلاف عن ـ الفرجنال ـ والأوتار أحادية وليست مزدوجة فى بعض منها ، وليس هناك فرق واضح بين الدق على المفاتيح برفق أو بليـن ، وأصواتها قصيرة الرنين .

وقد إنتشر ـ السبينت ـ منزليا بين القرنين السابع عشر والثامن عشر فى كل من انجلترا والمانيا ، ولكن لم تكتب ـ للسبينت ـ أعمالا خاصة به كما كتب للفرجنال .

ج ـ الهـاربسـكورد (Harpischord)

الهاربسكورد هو الإسم الانجليزى للآلة ، أما الفرنسيون فيطلقون عليه (الكـلافسـان) والايطاليون يطلقون عليه (شمبالو ، أو كلافيشمبالو) ، والألمان يُسمونه (فلوجيل) ، وقد لعبت تلـك الآلـة دورا هاما فى موسيقى القرن الثامن عشر ، وإن كانت له مكانة كبيرة منذ القرن السادس عشر .

وقد تطور الهاربسكورد عن آلتين من نفس الفصيلة إنتشرتا

فى أوروبا منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر، هما الفرجنال والسبينت.

والهاربسكورد فى صورته الأخيرة عبارة عن آلة تشبه آلة البيانو الكبير (الكودا) وهو من آلات النبر الوترية ذات الملامس أو المفاتيح المتصلة بروافع مُركب عليها فى نهايتها ريشة تمر بجوار الأوتار المزدوجة فتنبرها وتعود ثانية مكانها ليصدر بذلك صوتا معدنيا متقطعا لا يسمح بأداء أنغام طويلة أو فيها إستطالة غنائية ، وكانت تلك القيود هى التى حددت أسلوب الكتابة لهذه الآلة ، وذلك بالإسراف فى عمل الزخارف والحليات التى يمكن بها ملئ الفراغات الناشئة بين الأزمنة الطويلة ، ولكنة يتمتع إلى حد ما بقدر من التلوين والتدرج الصوتى الذى لا يستطيع مثله الكلافيكورد وذلك بلمس تلك المفاتيح بقوة أو بخفة كما تم تزويده بما يشبه الشيش الداخلى الذى تُحرّكه دواسة لتكتم الصوت، ولتعطيه نوعا من الاستطالة الصوتية، كما أن الهاربسكورد كان غنيا بالامكانيات اللحنية والميلودية والزخرفية والهارمونية أيضا فى نفس الوقت، كل هذه العناصر فتحت أمام المؤلف الموسيقى آفاقا جديدة واسعة للخلق ، كما أتاحت له إمكانيات كبيرة لم تتح من قبل للإبداع والتلوين .

وقد ظهر الهاربسكورد فى مؤلفات عديدة فى عصر الباروك ، من موسيقيين إختلفت جنسياتهم وأذواقهم وأمزجتهم، فمنها مقطوعات سريعة براقة مثل (التوكاتا ـ الفانتازيا) ومقطوعات وصفية تصويرية ومقطوعات قصيرة زخرفية للمؤلفين الفرنسيين ، ومؤلفات طويلة متعددة وكثيرة الحركات مثل (السويت ـ المتتابعات ـ ، السوناتا) إلى جانب المؤلفات البوليفونية مثل (الريشكارى ـ ثم الفيوج) وهى مؤلفات تقوم على المحاكاة اللحنية والتتابع بين

الألحان والأصوات ، وبذلك نرى مدى التنوع فى موسيقى الهاربسكورد ومدى ثرائها ، فهى تتراوح بين الرزانة البوليفونية المحبوكة الدقيقة المياغة ، إلى رشاقة الميلودية المزخرفة فى الكتابة الهوموفونية والهارمونية .

ومن الملاحظ أن موسيقى الآلات وخصوصا الهاربسكورد كانت تعكس الذوق المحلى لكل شعب وكل مدرسة أوروبية ، وقد برز منها من مؤلفى الهاربسكورد شخصيات هامة منها :

فى فرنسا

ظهرت بوادر الاهتمام بالهاربسكورد فى فرنسا ، على يد المؤلف الموسيقى (جاك شامبيون شامبونيير Chambonnieres ١٦٠٠ ـ ١٦٧٠) وهو عازف الهاربسكورد الأول فى بلاط الملك لويس الرابع عشر ، وقد نُشر له كتابين من مقطوعات الهربسكورد إستحق بهما وصفه بأنه مؤسس المدرسة الجديدة فى فرنسا ، فقد وضع أساس شكل متتابعة الرقصات بإعتبارها الصيغة الملائمة لطابع تلك الآلة ، وحدد لها أسلوبا رقيقا بارعا ، حدد ومهد الطريق أمام مؤلفى تلك الآلة وعازفيها من الكلافسانيست فى القرن التالى .

ومن أهم وأشهر أعضاء المدرسة الفرنسية ، كان (فرانسوا كوبران Couperin ١٦٦٨ ـ ١٧٣٣) صاحب المتتابعات التى تدل على فهم عميق لخصائص آلة الهاربسكورد ، إلى جانب (فيليب رامو ١٦٨٣ ـ ١٧٦٤) الذى سبق التنويه عنه ، وكذلك (داكان) وغيرهم .

فى إنجلترا

أما فى إنجلترا فيلمع (هنرى پرسل Purcell ١٦٥٩ ـ ١٦٩٥) الذى إستطاع إعادة الاهتمام بالهاربسكورد ، فقد نشر عام ١٦٧٩ ، مجموعة من المتتاليات التى تدل على زيوع وقبول ترتيب

حركات الرقص تبعا للنظام الذى بدأ يتحدد حينئذ وهو (الألمانـد ـ الكورانت ـ الساراباند ـ الجيج) وفى عام ١٦٩٦ ، نشرت أرملة بُرسل مجلدا من مؤلفاته بعنوان (مجموعة ممتازة من الدروس للهاربسكورد) وتمتاز تلك المتتابعات بحبكة بنائية وطاقة تعبيرية ، إلى جانب تنويعاته لباص الأرضية ، التى تشهد بمدى ما يمتلكه من إدراك حقيقى لأسلوب التأليف وفهم عميق لامكانيات الآلات الموسيقية ، وتبلور إحساسه بالسلالم الجديدة وتحويلاتها .

فى المـــانيـــا

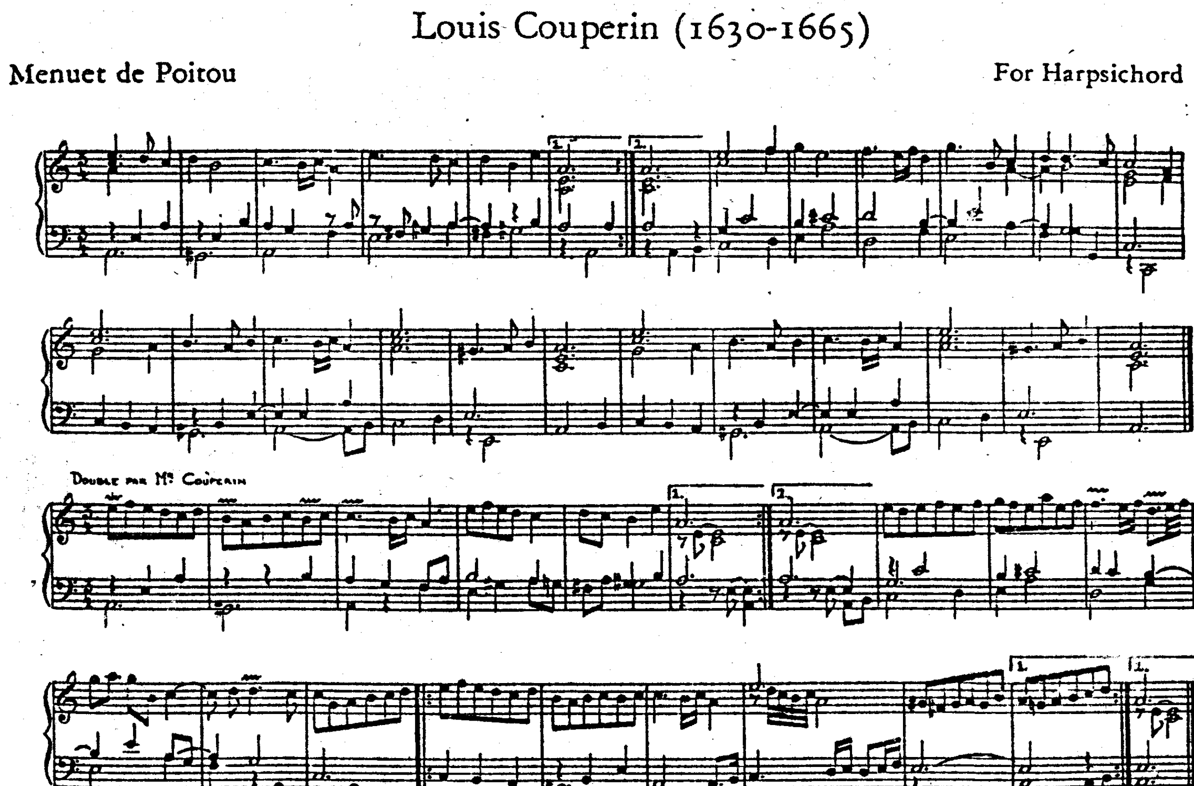
على رأس الموسيقيين الألمان ، كان المؤلف (يوهان فروبرجر ١٦٠٥ ـ ١٦٦٧ Froberger) وهو واحد من أقدم المؤلفين الألمان الذين أدركوا مشكلة تأليف موسيقى دنيوية للآلات ذات لوحات المفاتيح ، وتظهر فى متتابعاته نفس الملامح العامة الخارجية لتجميع الحركات بالطريقة التى سبق إيضاحها ، وتتسم موسيقى ـ فروبرجر ـ للكلافيير بطابع ألمانى يتجلى فى الوقار الذى تتصف الموسيقى الألمانية التى تصل إلى حد الصرامة أحيانا ، ولكنها رغم ذلك تبدو ألمانية دنيوية عند المقارنة بالموسيقى ذات الطابع الدينى لذلك العصر ، لهذا كان ـ فروبرجر ـ يعتبر من أعظم عازفى ومؤلفى عصره على الهاربسكورد ، بأسلوبه المتأثر بالمدرسة والروح الفرنســية .

ويعد (يوهان كوناو ١٦٦٠ ـ ١٧٢٢ Kuhnau) المؤلف الألمانى الهام الآخر ، من مؤلفى وعازفى آلة الهاربسكورد ، وهو [illegible] باخ ـ مباشرة فى وظيفة معلم الغناء بكنيسة القديس توماس بمدينة ليبزج ، وقد نُشرت متتابعاته الأولى عام ١٦٨٩ ، وفيها

Louis Couperin (1630-1665)

Menuet de Poitou

For Harpsichord



بدأت تظهر التفرقة بوضوح بين أسلوب كل من آلة الهاربسكورد وآلة الأورغن فى الكتابة الموسيقية لكل منهما ، وفى عام ١٦٩٢ ، نشر - كوناو - مجموعة من المقطوعات سُمِّيَت أخراها (سوناتا) وقال فى التقدمة لتلك المجموعة " لماذا لا نجرب مثل تلك النوعية على الكلافيير ، كما جُرِّبَت للآلات الأخرى كالفيولينة " ومع أن تلك القطعة ليس لها إلا صلة ضئيلة بصيغة - السوناتا - التى إزدهرت فى القرن التالى ، وربما كانت تلك هى المرة الأولى التى يُستخدم فيها هذا الإسم فيما يتصل بمؤلفة لآلات لوحات المفاتيح . ولكن من المهم أنها كانت محاولة متعمدة لتطبيق المناهج الهوموفونية على موسيقى كانت كانت قد إكتسبت فى الأصل الصبغة البوليفونية .

وقد كان - كوناو - شخصية فذة واسعة الثقافة ، فبجانب كونه موسيقيا بارعا إلا أنه كان عالما فى البلاغة والشعر والالهيات والقانون والرياضيات واللغات القديمة والفلسفة .

<u>فى إيطاليا</u> وضع - فرسكوبالدى - من فترة طويلة سابقة ، مؤلفات لآلة الشامبالو مثل التوكاتا والبارتيتا ، وهى التى يتجلى فيها دلائل أُسلوب الكتابة للأورغن دون تحديد واضح بين كل من أُسلوب الكتابة لكل منها ، وبعدها لم يُكتَب للهاربسكورد فى إيطاليا مؤلفات موسيقية ذات أهمية حتى أواخر القرن ، حتى تزعَّم المؤلف الموسيقى - برناردو باسكوينى Pasquini ١٦٣٧ - ١٧١٠) حركة جديدة لنشر العناية بالهاربسكورد ، وكان من أهم تلاميذها - المؤلف الكساندرو اسكارلاتى Scarlatti ١٦٥٩ - ١٧٢٥) أعظم عازف على تلك الآلة فى مطلع القرن الثامن عشر ، وقد نشر - باسكوينى - عام ١٦٩٧ ، مجموعة من التوكاتات والبارتيتات الشهيرة بالمتتابعات أى

السويت في شمال أوروبا ، ولكنها تبرز تأثير الهوموفونية التي تميزت بها الأوبرا الايطالية بوضوح .

أما العملاقان (باخ ، هاندل) فقد كتب كل منهما تراثا حافلا من المتتابعات والتنويعات والمقدمات والفوجات ، التي أوصلت بالهاربسكورد الألماني والأوروبي إلى قمة النضج الفني في هذا العصر .

وقد كان للهاربسكورد إلى جانب أنه آلة للعزف المنفرد وظيفة هامة قيادية ، هي عزف هارمونيات الباص المتصل في كل أنواع الموسيقى الغنائية والأوركسترالية ، لذلك كان على العازف أن يكون متبحرا في علوم التأليف الموسيقي لكي يستطيع أن يحل رموز الإختزال التي يدونها المؤلفون مع خط الباص مدللين بذلك على ما يريدونه من تآلفات ، وأحيانا كانوا لا يعطون أية ترقيمات معتمدين على خبرة العازفين في هذا الشأن ، كما كان على العازف أن يضيف من عنده إلى التآلفات ما يراه من الحليات والزخارف مدللا على خبرته ومهارته الموسيقية إرتجالا وعزفا ، مدخلا بعض الوسائل البوليفونية بشكل تلقائي فوري ، وكان على عازف الهاربسكورد إلى جانب كل ذلك قيادة الأوركسترا مع العزف من مقعده أمام الآلة .

ثانيا = الآلات الهوائية ذات لوحات المفاتيح

الأورغن

ينتمي الأورغن إلى فصيلة الآلات ذات لوحات المفاتيح ، وإن كان من الآلات الهوائية ، وذلك بحكم إشتراكها جميعا في وجود ملامس ومفاتيح بيضاء وسوداء مثبتة على لوحات متشابهة ، وكان للأورغن وجود

منذ القرن العاشر فى بعض قصور الملوك والأمراء ، أما فى الكنائس الكبيرة والأديرة فقد كان بمثابة آلة للتعليم الموسيقى بالدرجة الأولى ، وبعدما صار آلة ثابتة الوجود فى كنائس أوروبا الكبيرة ، كآلة مصاحبة للتراتيل والصلوات.

وكان الأورغن فى القرن العاشر مكونا من (١٠ ـ ١٤) أنبوبة ، كل أنبوبة لها درجة صوتية واحدة ، وقد أضيفت إليه بعد ذلك أنابيب أخرى وصنعت لها صمامات يمكن بها التحكم فى مقدار الهواء المتجه إلى الأنابيب ، والذى كان يضغط بواسطة منفخات أو بيدلات.

أما لوحات المفاتيح فلم تكن فى ذلك الوقت فى صورتها التى تعرف بها الآن ، إنما كانت عبارة عن عارضات ثقيلة تضرب بقبضة اليد لذلك كان الأورغن ضخم الصوت يصعب التحكم فيه وبالتالى يصعب أداء أى من وسائل التلوين الصوتى الرقيق أو القوى ، وكان المدى الصوتى للأورغن قد ساير سرعة التطور حتى وصل فى القرن الرابع عشر إلى ثلاثة أوكتافات على لوحتين ، وفى القرن السادس عشر تحسنت قليلا ميكانيكية الحركة بالروافع والحوامل الموصلة بين المفاتيح والأنابيب ، والتى كان من نتيجتها التوصل إلى تبسيط لوحة المفاتيح لتصل إلى لوحة شبيهة باللوحة الحالية منذ القرن السابع عشر.

وحينما جاءت الضرورة إلى تصوير المقامات المختلفة على الطبقات الصوتية المختلفة ، كان لا بد من ظهور علامات التحويل التى يحتمها مكان وجود النصف تون (النصف درجة) فى المقامات المختلفة.

وقد إنتشرت فى أوروبا صناعة الأراغن المختلفة الأنواع ـ والمختلفة الأحجام ، وتطورت الامكانيات الفنية لصناعة آلات أورغن ضخمة جدا ، إلى جانب صناعة آلات صغيرة الحجم من النوعية التى ـ

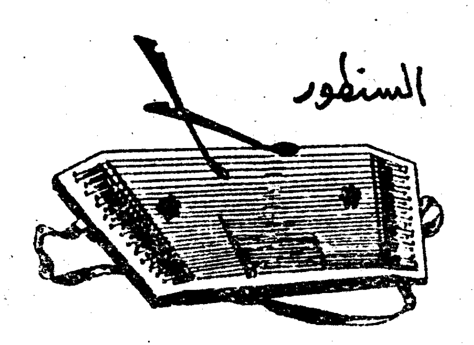
يمكن نقلها من مكان لآخر ، أو لوضعه وإستخدامه فى الصالونات وفى المنازل ، وهذه الآلات كانت تعمل بالنفخ بواسطة البدالات ، أطلق عليها إسم (ريجال) كما أضيفت إلى الآلات الكبيرة بدالات بأصوات جديدة تعزف بواسطة الأرجل حيث يكون الضغط بها على قوائم بجوار أرجل العازف، وتحتوى على حوالى أوكتاف (ديوان) من الأصوات الغليظة جداً ، إلى جانب لوحتى المفاتيح العلوية .

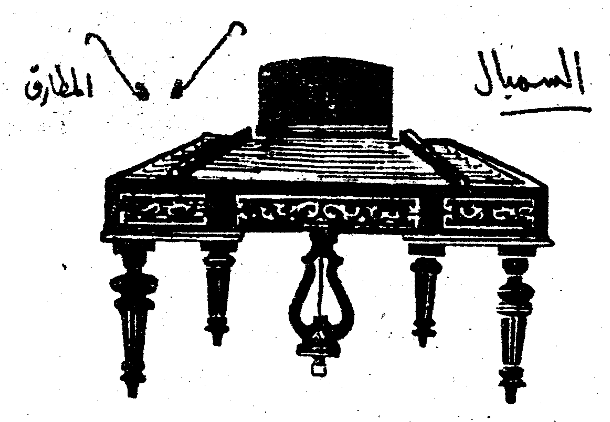
وفى البداية كانت المعزوفات الخاصة بآلات لوحات المفاتيح تؤدى على الهاربسكورد أو على الأورغن ، وذلك حتى بدأ الأورغن خلال القرن السابع عشر يتطور ويستقل بأعمال خاصة تستغل إمكانياته وصوته الفريد المتميز والرنان والعميق ، وأصبح من دعائم الموسيقى الدينية البروستانتينية فى أوروبا خاصة فى المانيا .

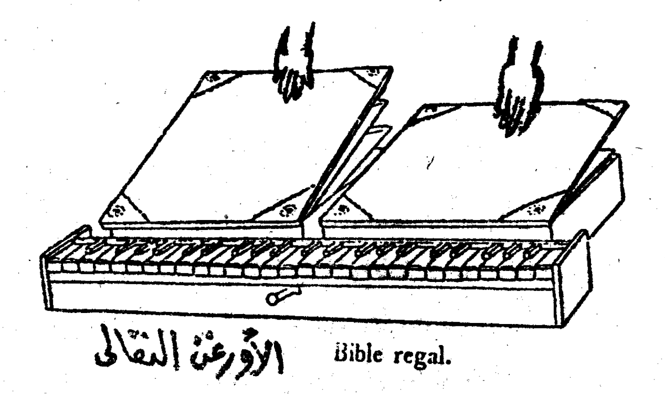
إرتبط الأورغن بالمؤلفات البوليفونية مثل (الريشكارى وهو نوع من الفيوج أقل تماسكا وترابطاً فى الموضوع من الفيوج الحقيقى) إلى جانب الفيوج والمقدمات الكورالية وغيرها من القطع الرصينة الجادة .

الأورغن فى إيطاليا

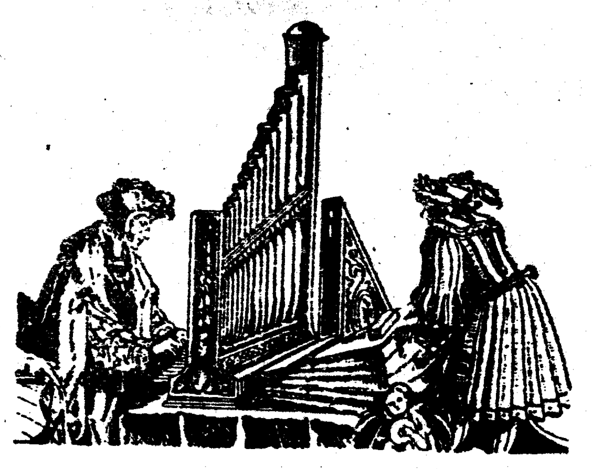
حافظ كل من (يان بترسن سفيلنيك الهولندى ١٥٦٢ ـ ١٦٢١) وفرسكوبالدى ، الايطالى ١٥٨٣ ـ ١٦٤٤) فى روما ، جيوفانى جبريللى فى البندقية ، من خلال المنهج الذى حمله (أدريان فيلبرت ١٤٨٥ ـ ١٥٦٢) إلى إيطاليا من الأراضى الواطئة (دول شمال غرب أوروبا) ، على التراث البوليفونى الذى ورثوه بطريق مباشر أو غير مباشر ، وكانوا هم حلقة الاتصال التى جعلت من عزف الأورغن ومؤلفاته تنمو بشكل متصل ومستمر منذ القرن السادس عشر وحتى القرن السابع عشر ، وساهموا







الأورغن النقالى Bible regal.



أورغن بالمنخات

جميعا فى تشكيل الصيغ البوليفونية التى سادت موسيقى الأورغن حتى عصر - يوهان سباستيان باخ ·

فالريشكارى والفانتازيا ، قد تحولت بالفعل وليس بالإسم إلى الأسلوب الفوجالى (المحاكاة اللحنية) أما التوكاتا والبرليود فكانت ميفا بوليفونية حرة ، وبدأ - فيلنيك - يطور المقدمة الكورالية ، وهى صيغة هامة أوجدتها الخدمة الكنيسية ، لأنه كان على عازف الأورغن أداء مقدمة للترتيل هى معالجة تجمع بين الأسلوبين الكورالى والبوليفونى المتميز للأورغن ، كما أثارت التنويعات همة عازفى الأورغن وأصبحت جزءا هاما من حصيلة مؤلفات الأورغن فى القرن السابع عشر ·

فى المانيا

كان - يوهان فروبرجر Froberger ١٦٠٥ - ١٦٦٧) عازفا

الأورغن فى بلاط ڤيينا ، وكان تلميذا لـ فرسكوبالدى Frescobaldi عندما كان يدرس فى إيطاليا ، وترجع أهميته إلى أن أعماله كانت ملتقى الأساليب الايطالية والألمانية ، إلى جانب تعرّف قدر كبير من التكنيك الفرنسى والانجليزى لآلات لوحات المفاتيح .

أما عازف الأورغن (ديترش بوكستهودة Buxtehude ١٦٣٧ _ ١٧٠٧) فى مدينة (لوبيك) لسنوات عديدة ، فقد جذب الانتباه إليه ليس لأنه عازف عظيم ، لكن لتأسيسه سلسلة من حفلات الكونسير التى يشترك فيها الكورال والأوركسترا والأورغن ، أما مؤلفاته للأورغن فتدل على إحساس هارمونى وخيال موسيقى متوقده والصيغ التى استخدمها كانت المقدمة (البرليود) والفيوج والمقدمات الكورالية والتوكاتا وغيرها ، وكلها للأورغن ، وقد زاره فى بلدته كل من (هاندل ، باخ) للتعرف عليه والأخذ من خبرته الفنية .

كان (يوهان باخلبل Pachelbel ١٦٥٣ _ ١٧٠٦) هو ثالث عازفى الأورغن العظام فى المجموعة السابقة لـ باخ Bach وترجع أهميته إلى أنه كان وسيطا فى نقل التقدم الذى أحرزه عازفوا الأورغن فى إيطاليا وفى جنوب ألمانيا ، إلى شمال ألمانيا ، حيث استقر كعازف للأورغن فى أهم كنائسها ، وكان له أثره الكبير فى تمهيد الدرب أمام الألمانى الكبير ى . س . باخ .

آلات النفخ في عصر الباروك

أولا = آلات النفخ الخشبية (Wood Wind)

في الفترة بين عامي ١٦٣٠ ، ١٦٨٠ ، أُعيد تطوير وتصنيع آلات النفخ الخشبية في فرنسا تحت إشراف المؤلف الموسيقي وقائد الموسيقى الملكية (چان باتيست لوللي Lully ١٦٣٢ _ ١٦٨٧)، حيث صُنع الفلوت الباروكي والريكورد والأوبوا والباسون ، وذلك بإعادة تصميم آلات عصر النهضة القديمة ، وقد إستخدمها _ لوللي _ في أوبراته وباليهاته الفرنسية ، كما إستخدمها الايطاليون في ڤينيسيا .

بدأ يختفي الريكورد تدريجيا من الاستخدام في الأوركسترات بعد أن وُجِد أن صوته يُعتَبر ضعيفا جدا بالنسبة لمجموعة الآلات الوترية لذلك إستبدل بالفلوت ، وأصبح يشترك مع الأوبوا والباسون كمجموعة للنفخ الخشبي في أوركسترات عصر الباروك .

أما الكلارينيت فلم يُستخدم ضمن المجموعة الثابتة لآلات النفخ الخشبية ، قبل القرن الثامن عشر ، ولكن مع بداية القرن الثامن عشر ، بدأ يُستَخدم الكلارينيت ، ولكن على نطاق ضيق في كل من إيطاليا وألمانيا ، ومضى وقت طويل حتى أصبح يُعتبر عضوا منتظما بين الآلات الأوركسترالية ، وذلك في أواخر القرن الثامن عشر ، على يد _ هايدن ، موتسارت .

وقد أُدخِلت على عائلة النفخ الخشبية في ذلك العصر بعض الإضافات التي شملت تصنيع أحجام ونوعيات مختلفة من الآلات المعروفة بغرض الحصول على طبقات صوتية متباينة ولكن من نفس اللون الموتى لنفس الآلات ، وذلك مثل الأوبوا التينور والأوبوا الآلطو ، التي دخلتا

إلا فى الموسيقى العسكرية الفرنسية •

وفى أوائل القرن الثامن عشر كذلك ، أصبحت مجموعة النفخ الخشبية تتكون بشكل ثابت من " الفلوت ، الأوبوا ، الباسون " ، ولكن إعتُبرت آلات الأوبوا التينور والآلطو بمثابة آلات إضافية للمجموعة.

كتب كل من (باخ هاندل) أعمالا إنفرادية للآلات الخشبية أو أعمالا أوركسترالية للآلة المنفردة فيها دورا هاما ، فقد إستُخدِم الفلوت فى الكونشرتو جروسو والمتتابعات (إنظر باب الصيغ الآلية) أما الأوبوا بصوتها الحاد الأخنف ، فقد إستخدمها - باخ - كذلك •

ثانيا - آلات النفـــخ النحــاسـيـة (Brass Wind)

كان إستخدام آلات النفخ النحاسية مقتصرا على الفـرق الشعبية والفرق الخاصة بالبلديات، والتى يقتصر دورها على العـزف فى المهرجانات والاحتفالات ، إلى جانب الموسيقى العسكرية، ولكـن بدأ إستخدامها كذلك فى المؤلفات الأوركسترالية أحيانا ، وقد أعجـب المؤلفون أيضا بصوت (الترومبيت) اللامع النفّاذ ، وكتبوا لـــه مقطوعات ندائية إحتفالية كثيرة تحمل الطابع البهيج لموسيقى العصر بلونه المتميز ، كما إستخدمت آلات (الترمبون والكورنيت) فـــى أوركسترات الأوبرات •

وعلى الرغم من إنتظام تكوين المجموعة الوترية ومجموعـة النفخ الخشبية فى أوركسترات البلاطات وأوركسترات الأوبرات فـى عصر الباروك ، إلا أنه كان من المتعذر الاعتماد على تـكوين ثابت للآلات النحاسية خارج موسيقى البلاط ، التى تعتمد على الآلات النحاسية ذات الطابع الندائى الاحتفالـى •

فقد كان على المؤلفين الاعتماد فقط على ما هو متاح مـــن

الآلات النحاسية إن وُجدت ، والكتابة للآلات النحاسية كان موجهًا ومُرتبطا بموسيقى الاحتفالات والمهرجانات .

كان (الكساندرو إسكارلاتى ١٦٥٩ ـ ١٧٢٥) فى إيطاليا من أوائل من أضافوا (الهورن Horn) إلى مجموعة الآلات النحاسية ، وهكذا كان الأوركسترا على عهد (باخ ، هاندل) ومنذ حوالى عام ١٧١٥ ، يشتمل إلى جانب المجموعة الوترية الرباعية (كمان أول ، كمان ثانى ، فيولا ، شيللو) والكنترباص أحيانا ، مجموعة النفخ الخشبية ، وهى :(١ ـ ٢ فلوت ، ٢ أوبوا ، ١ باسون) . النفخ النحاسي وهى : (٢ ـ ٣ ترومبيت ، ٢ ـ ٣ هورن ، ٢ ترمبون) إلى جانب التمبانى ، خصوصا فى الأعمال الدينية .

ومن الملاحظ أنه مع أواخر القرن السابع عشر ، كُتِبت بعض السوناتات لآلات النفخ بقصد أدائها فى الأماكن المفتوحة أو الهواء الطلق ، وقد عُرِفت تلك المقطوعات بسوناتات الأبراج أو الحدائق ، إلا أن تلك الآلات لم يكتب لها غالبا معزوفات خاصة كآلات منفردة تماما ، بل كانت آلات إضافية إلى المجموعات الأوركسترالية التى كانت فيها الآلات الوترية هى الأساس ، سواء الآلات من عائلة الفيولينة أو آلات لوحات المفاتيح ، هذا باستثناء (الفلوت) الذى كُتِبت له أحيانا قطعا تُبرِز صوته الدافىء الحنون ، وإمكانياته في العزف السريع المزخرف البراق .



الأوركــــــترا فــى عصــر الباروك

قبل عصر الباروك لم يكن هناك تشكيل متعارف عليه مــن الآلات الموسيقية ، يمكن إعتباره أوركسترا بالمعنى المفهوم لهــذا المصطلح ، ولكنها كانت عبارة عن تجميعات من الآلات الموجودة فــى الحيز المكانى والزمانى الواحد ، والتى يتيسر الحصول عليها ، وهى بالطبع مختلفة ومتباينة ، وكان أغلبها مايستعمله جماعات الشعراء والمغنون المتجولون الشعبيون فى القرن الرابع عشر مثل : التروفير والمنيسترل الشعبية الفرنسية ، مع أن الآلات التى كانت تعزفها تلك الجماعات كانت آلات إنفرادية أكثر منها تناسبا للعزف الجماعى .

هذا فى الوقت الذى كانت فيه موسيقى تلك الفترة ، هــى موسيقى غنائية الطابع ، والآلات المصاحبة تلك كانت هى :

(الهارب ، الأعواد ، الريكورد ، الفيول)

إلى جانب الهاربسكورد أو الكلافيكورد أو الأورغن فى الموسيقى ذات الطابع الدينى أو الكنيسى .

أما إستخدام مجموعة من الآلات الوترية من عائلة الفيول فى عزف جماعى ، فقد كان مع بداية عصر الباروك فى فرنسا ، وعلى يد (بالتاساريهنى Baltasarini ، وطُبعت فى مجموعة عام ١٥٨٢ فى باريس ، وهى خماسية الأسطر .

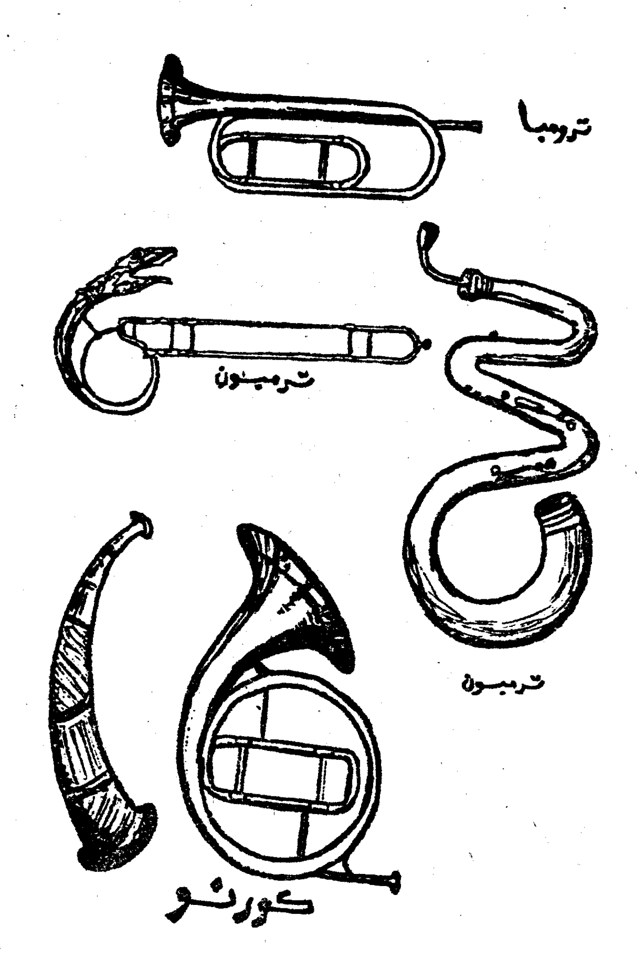
ولكن أول تجميع آلــى حقيقى يُشكِّل مجموعة مصاحبة فقط وليس أوركسترا بالمعنى المفهوم ، فقد تم حشده لمصاحبة أوبرا (أورفيو) لمؤلفها كلاوديو مونتفردى عام ١٦٠٧) فى إيطاليا ، وهو يتكون مــن مجموعة خماسية من آلات الفيول ، إلى جانب الآلات الأخرى ، وكانت كلها على النحــو التالــى :

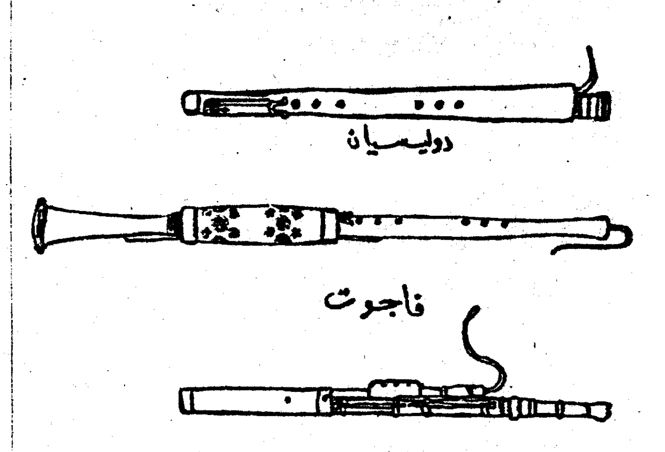
= ٢ عدد آلـة تريبل فيول (أعلى آلات الفيول وتوازى الفيولينة)

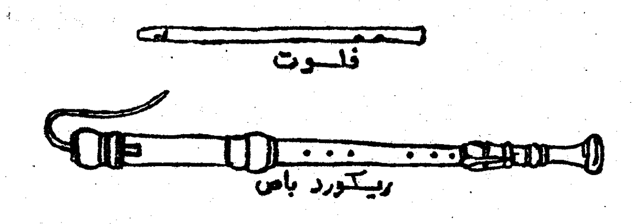
= ١٠	فيولا الذراع	= ٣	فيولا دى جا مـــبا
= ٣	آلات فيول تينـور	= ٢	آلات فيول باص
= ٢	هاربسـكورد	= ٢	كيتـا رونى
= ١	هـــارب	= ٢	أورغـــن
= ٣	ترومبيـــت	= ٢	كـورنيـــت
= ١	فـــلوت	= ٤	تـــرمبون

أما ـ لوللـى ـ الفرنسى فقد طوّر فى منتصف القرن السابع عشر ، المجموعة الوترية فى الأوركسترا ، إلى ما يُشبه المجموعـــة السابق ذكرها والتى إستخدمها مونتفردى فى إيطاليا ، وأضاف إليهـــا آلات النفخ الخشبية (الفلوت ، الأوبوا ، الباسـون) كما كـان يُضيف عند الحاجة ـ الترومبيت والطبول ـ خصوصا فى الموسيقى ذات الطابع الاحتفالى .

كما إستخدم ـ هنرى بـرسل ـ فى إنجلترا فى نفس الوقـت نفس المجموعة السابق بيانها تقريبا ، أى فى أواخر القرن السابـع عشر ، إلا أنه مع بداية القرن الثامن عشر ، كانت هناك إضافات هامة فى إيطاليا على يد ـ الكساندرو إسكارلاتى ١٦٥٩ ـ ١٧٢٥ ، وأصبح الأوركسترا فى أعماله يتكون من المجموعة الرباعية الوترية ، إلـى جانب مجموعة النفخ الخشبية الثابتة (فلوت ـ أوبوا ـ باسـون) وكان من أوائل من أضافوا (الهورن) لتُصبح مجموعة النحاس مكوّنـة من (الترمبون ـ الترومبيـت ـ الهورن) مع التمبانى والطبول .


ترومبا
ترمبون
ترمبون
كورنو





ريكورد

الصيغ الموسيقية والمؤلفات الآلية
في عصر الباروك

١ ـ الافتتاحية (Overtures)

كانت الافتتاحية هي أحد الانجازات الهامة التي إنبثقت عن الأوبرا ، والتي نشأت وتطورت بشكل كبير في ظل عصر الباروك ، وما لها من فضل كبير في حقل الموسيقى الآلية والأوركسترالية وكانت البذرة الأولى لظهور وتطور وإزدهار السيمفونية فيما بعد بنحو قرن من الزمان .

كانت الافتتاحية في بادئ الأمر عبارة عن ألحان قصيرة تعزفها الآلات ، التي كانت مُتاحة للمؤلفين حينذاك ، والتي تشكلت منها الأوركسترات الأولى ، لكي تُستَهل بها المسرحيات الغنائية لِتُنبه الجماهير إلى ضرورة الهدوء والاستعداد لرفع الستار ، دون إعتبارها جزءاً من التمهيد الدرامي للعمل المسرحي أو الأوبرا .

ومن أوائل الافتتاحيات المعروفة هي ـ مقدمة ـ أوبرا أورفيو ل . مونتفردي عام ١٦٠٧ ، وهي قطعة موسيقية سريعة برّاقة بأسلوب (التوكاتا = أي اللمسات السريعة) ، وهي من الصيغ الآلية المتعارف عليها في ذلك العصر ، وهي تقرر بذلك مفهوم الأوركسترا الدرامي عند ـ مونتفردي ، وقد إستخدم فيها ـ ٣٦ ـ آلة من الآلات المتاحة له في ذلك الوقت (وقد سبق إيضاحها بالتفصيل) .

أما ـ بيترو كافاللي Cavalli ١٦٠٠ ـ ١٦٧٦) فقد سعى إلى محاولة إيجاد شكل موسيقي بنائي يمكن أن يجعل من المقدمة التي يكتبها لأوبراته ما يمكن وصفها حقيقة بالافتتاحية ، حيث كانت

تسمى (سنفونيا Sinfonia) وكانت مجرد إشارة لرفع الستارة.

لذلك جعل - كافاللى) إفتتاحياته مكوّنة من جزئين الجزء الأوّل : بطيء ، والثانى سريع يتسم بطابع الرقص ، وهى الشكل الذى أُصبحت عليه بعد التعديلات لتصبح النموزج الذى إتّبعه (لوللى) فى إفتتاحياته الفرنسية .

كان - الكساندرو اسكارلاتى Scarlatti ، هو واضع أسس الافتتاحية المتميزة التى سُمّيت بالافتتاحية الايطالية (تمييزا لها عن الافتتاحية الفرنسية) وقد توصل - إسكارلاتى - لهذا الأسلوب بعد الكثير من التجارب ، حتى حقق هذه الصيغة عام ١٦٩٦ ، ثم إستخدمها بعد ذلك دواما ، وهذه الصيغة بشكلها النهائى تتكون من ثلاثة حركات قصيرة نسبيا ، حول مادة موسيقية ليس لها صله جوهرية بالكيان الرئيسى لألحان الأوبرا نفسها وهى :

الافتتاحية الايطالية

١ - حركة أولى سريعة نشطة غالبا تكتب بأسلوب فوجالى .

٢ - حركة ثانية وسطى بطيئة .

٣ - حركة ثالثة بالغة السرعة ذات طابع راقص .

وبذلك كانت الافتتاحية الايطالية لها أهميتها التاريخية لأنها كانت خطوة فى طريق التطور الذى أدى إلى السيمفونية فى القرن ١٨ .

الافتتاحية الفرنسية

سلك المؤلفون الايطاليون الشكل السابق للافتتاحية الايطالية ، حتى جاء - لوللى ١٦٣٣ - ١٦٨٢) قائد الفرقة الملكية الموسيقية فى بلاط لويس الرابع عشر فى فرنسا ، ومن أعظم موسيقيى

عصره ، فقد قلب نظام الحركات الثلاث ، وإبتكر صيغة الافتتاحية التى أصبحت منذ ذلك الحين تحمل إسمه ، وكانت على النحو التالى :

١ ـ قسم إستهلالى فخم بطيئ يعزف مرتين .

٢ ـ حركة سريعة ذات صيغة فوجالية غالبا .

٣ ـ حركة أقصر بطيئة موضوعة فى إحدى صيغ الرقص الشائعة .

وعندما تربع (جان فيليب راموRameau ١٦٨٣ ـ ١٧٦٤) على عرش الموسيقى فى فرنسا ، خلفا ل . لوللى بعد وفاته ، حاول إتبّاع طريقة جديدة فى صياغة الافتتاحية ، تعتمد على حذف اللحن البطئ المعاد أو الجزء الأخير ، مختتما بالجزء الثانى السريع.

وقد ظل الفرنسيون والايطاليون بعد ذلك يقلدّون تلك الصيغة إلى ما بعد وفاته بنحو مائة عام ، حتى أن كل من ـ باخ ، هاندل حافظا على الأسلوب الفرنسى للافتتاحية دون تغيير يذكر حتى عهد (روسينى) عام ١٨٦٨ - وبذلك كان لها تأثيرها فى أسلوب وشكل الموسيقى الأوركسترالية إلى اليوم ، كما كان طابعها الوقور البطيئ مناسبا لدرجة أنها أصبحت تقريبا الافتتاحية الوحيدة التى تستخدم فى الأوراتوريو .

٢ ـ السويت (المتتابعة Suite)

السويت ـ مؤلفة موسيقية آلية ، تتكون من عدة حركات أو أجزاء لكل جزء منها شخصيته المستقلة ، ولكن من المهم أنها جميعا تكون فى سلم واحد ، وبذلك يمكن إعتبارها سلسلة من القطع الصغيرة التى تُعزف الواحدة تلو الأخرى .

منذ القرن السادس عشر ، كانت تُطلق على تلك الأجزاء مما

أسماء مختلفة فهي :

Lessons دروس أو سويت - في إنجلترا ، وفي ألمانيا يطلق عليها Partita ، وفي الفرنسية Partie ، وكلها تعني عدد من الرقصات المجمعة بشكل ونظام غير ثابت وغير محدد ، وكانت عادة في نفس المقام ، أما في إيطاليا فكانت تعزف في الحجرات والصالات لذا سميت Sonata de camera أي سوناتا الحجرة .

وكانت - السويت - في البداية مكونة من رقصتين فقط في القرن السادس عشر ، الأولى على زمن ثنائي والثانية على زمن ثلاثي مثل رقصتي (البافان ، الجليارد) المتباينتي السرعة ، أو مثل (الألماند ، الكورانت) وهذه الرقصات مؤلفة في قالب بوليفوني يعتمد على المحاكاة اللحنية والتقابل اللحني ، وكانت الموسيقى المصاحبة لتلك الرقصات قد تجردت تماما من وظيفتها الأصلية تلك ، لكي تصبح مجرد قطعا موسيقية للسماع بالدرجة الأولى .

أما النظام الذي سار عليه كل من (باخ ، هاندل) في متتابعاتهما المشهورة ، والذي أصبح بمثابة الشكل الثابت للسويت في الفترة قرب نهاية القرن الثامن عشر ، فكان يعتمد على أربعة رقصات هي :

١ - الألماند ٢ - الكورانت ٣ - الساراباند ٤ - الجيج

ومع هذا النظام كانت هناك الحرية في إختيار بعض الحركات الإضافية الهامة لتوضع بين الحركتين الثالثة والرابعة ، أي قبل الحركة الأخيرة ، وهي تنتقى من بين موسيقى الرقصات التي كانت معروفة حينئذ مثل :

(البولونيز - المينيويت - اللوبرية - الجافوت - البوريه الروندو - بابيه .... وغيرها) أو بعض التنويعات عليها ،

كما كانت توضع لها أحيانا مقدمة (برليود) فى بداية السويت يقصد بها كافتتاحية لها ·

وكان ـ يوهان فروبرجر الألمانى ١٦١٥ ـ ١٦٦٧) الذى درس فى إيطاليا وعمل بها كذلك ، يستخدم فى السويت ثلاثة حركات ـ فقط هى (الألماند ـ الكورانت ـ الساراباند) وأحيانا كانت تشتمل على رقصة الجيج ، ولكن الساراباند كانت دائما تمثل الحركة البطيئة التى ينتهى بها السويت · أما الفرنسى (شامبرنيير) ، فكان يشكل السويت من حوالى (١٨) حركة متتابعة ·

ومما هو جدير بالذكر ، أن تطور السويت فى أوروبا قد ساهم فيه دول كثيرة ، فقد كان لايطاليا مهمة تقديم فكرة السويت نفسها كأسلوب ومؤلف موسيقى آلى ، أما إنجلترا فقد ساهمت برقصة الجيج ، وكان لأسبانيا رقصة الساراباند ، وكان لفرنسا المساهمة بتقديم أكبر ثروة من تعدد وتباين أشكال الرقصات ·

الألماند (Allemande)

رقصة ألمانية الأصل نشيطة سريعة زمنها ثنائى ($\frac{4}{4}$) وحتى عام ١٦٠٠ ، كانت الألماند رقصة شعبية بسيطة هوموفونية ، ولكن بعد عام ١٦٣٠ ، لم تعد تستخدم ـ للرقص بينما أصبحت موسيقاها فى العادة تمثل الحركة الأولى فى السويت ·

الكورانت (Courante)

رقصة فرنسية الأصل ذات زمن ثلاثى ، وهى متدفقة مليئة بالحيوية ، وهذا ما يضفى الطابع المرح على الحركة الثانية للسويت ، شأنها شأن الموسيقى الفرنسية وطابعها المتميز ·

السارابانـد (Sarabande) رقصة من أمريكا اللاتينية ذات الأصل الأسبانى ، إنتشرت أول الأمر فى فرنسا وأسبانيا فى القرن السابع عشر ، ولكن بعد أدائها بشكل أهدأ وفى وقار ، ثم أصبحت مقطوعة آلية فى أواخر ذلك القرن ، وقد أخذها - باخ - لتصبح هى الحركة الثالثة ذات الميزان الثلاثى البطيء ، كما هو واضح فى سويتات رقم (١ ، ٣ ، ٦) الفرنسية لـ . باخ .

الجيـج (Gigue) رقصة إيرلاندية الأصل أدخلت على السويت لتكون الحركة الأخيرة فى القرنين (١٧ ، ١٨) وقد إنتشرت فى إيطاليا وفرنسا بعد ذلك ثم فى ألمانيا ، وكتب لها كبار المؤلفين أما - باخ - فقد إستخدمها فى أحسن صورها وأدقها . والجيج يمكن أن تكون على زمن ثنائى أو ثلاثى فى سرعة وحيوية ، وهى تعتبر أكثر رقصات السويت بوليفونية تقوم على المحاكاة اللحنية .

وهكذا كانت السويت هى المستودع الرئيسى للرقصات سواء ما كان منها شائع الاستعمال فى الحفلات الراقصة ، أو ما إنقضى عهده ، وقد ظلت السويت حتى عام ١٦٧٠ تقريبا تسير على نفس النمط والترتيب لمتتابعات كل من (فروبرجر ، لوك) من وضع رقصة الجيج فى مكان متوسط ، غير أن الذوق العام قرب نهاية القرن أقبل على تفضيل ترتيب آخر ، حتى أنه فى عام ١٦٩٣ ، رأى ناشر هولندى أنه من الحكمة إعادة نشر المتتابعات الأخيرة لـ . فروبرجر - فى ترتيب أفضل كما جاء فى تقديم تلك الطبعة ، ومنذ ذلك الوقت ظلت رقصة الجيج النشطة تؤدى فى ختام السويت ، وفى نفس الحقبة كان قد

أصبح من المقررات الشائعة إضافة حركة أو حركات أخرى من بين الرقصات السائدة حينذاك .

ولقد ظلت المتتابعة (السويت) عند الفرنسيين كما كانت قبلا عبارة عن مجموعة من الرقصات الاختيارية التى ليس لها ترتيب محدد ولكنها كانت بذلك من السبل الممهدة للسيمفونية ، بإندماجها مع الافتتاحية الفرنسية التي كانت تتصدر مجموعة من الرقصات أو الحركات الشبيهة بالرقصات ، مرتبة ترتيبا مختلطا ، وكثيرا ما كانت تضاف إليها حركة تسمى (دوبل) تعيد واحدة من الحركات فى زخرفة أغنى .

وكانت معظم حركات المتتابعة الفرنسية تحمل أسماء رمزية مثل (الراعية La Pastourelle) وهى مجرد أسماء للتعرف على الحركات ، ولكن ليس لها أى معنى تصويرى أو تعبيرى ، ويفسرون تلك الأسماء بأنها قد تدل على إرتباط تلك النوعية بالباليه ، ولكن قد يكون من الأصح إرجاع تلك التسميات إلى النزعة العقلية للفرنسيين الذين يفضلون دائما المفاهيم الواضحة المحددة ، عن الغموض والإبهام للموسيقى التى لا تحمل أسماء .

السويت الايطالية كان يطلق عادة على السويت فى إيطاليا ، سوناتا الحجرة أو السوناتا المنزلية ، كما أنها لم تكن تؤلف لمجموعات العزف فى الهواء الطلق كما كانت السويت الألمانية وكذلك لم تكن مثل السويت الفرنسية التى كانت تؤدى بآلات لوحات المفاتيح ، بل كانت السويت الايطالية تكتب لمجموعات تعزف داخل البيوت ، أى أنها كانت موسيقى منزلية ، يصاحبها باص متصل من إحدى آلات لوحات المفاتيح .

وقد ظهر هذا الاصطلاح خارج إيطاليا أول الأمر فى متتابعات المؤلف الالمانى (يوهان روزنملر)، ومن أهم أمثلتها كذلك سوناتات كوريللى - الأربعة والعشرون للفيولينة والهاربسكورد ، التى نُشرت عام ١٦٨٥ وعام ١٦٩٤ ، وكانت تتكون من أربعة حركات عادة تسبقها مقدمة (برليود Preludie) وتُختتم برقصة - جيج أو جافوت. ومن الملاحظ أن إحدى تلك السوناتات كانت ألحانها غارقة فى الزخارف - الكثيرة طبقا لأسلوب العزف الشائع فى تلك الفترة حوالى عام ١٧٠٠

كوبران والسويت الفرنسية

إن إنتاج المؤلف الموسيقى الفرنسى (فرانسوا كوبران ١٦٦٨ - ١٧٣٣) أحق أن يُفرَد له مكانا لائقا بين مؤلفى موسيقى آلات لوحات المفاتيح فى التاريخ الموسيقى بشكل عام ، فقد كان من بين معاصريه من يُحاول أن يَشق طريقه إلى السوناتا الهوموفونية مثل - دومينيكو إسكارلاتى ١٦٨٥ - ١٧٥٧).

كان - كوبران - يقوم بتلك التعديلات الفرنسية البحتة للسويت ، وهى التعديلات التى أثرت على - باخ - عندما كتب ما أسماه بالمتتابعات الفرنسية ، فقد كانت متتابعات الرقص عند أسلاف - كوبران - وأغلب معاصريه قد أصبحت مجرد تتابعا جافا محفوظا لحركات راقصة تؤلف جميعها فى سلم واحد ، وهى كلها من نفس الصيغة الثنائية البسيطة جدا ، ورغم أن موسيقاه ما زالت تُظهر قرابتها لبعض الرقصات الشعبية المبكرة ، فمن الواضح أنها لم تكن مكتوبة ليرقص عليها أحد، ومع ذلك فإن موسيقى الباليه فى الأوبرات وفى متتابعات السويت التى أعِدت من أوبرات - لوللى - كان لها أثر مُنشّط ومشجّع للمؤلفين الذين كتبوا فى صيغ الرقص ، بحيث كان من

من الممكن إجراء بعض التعديل Transcription لمقطوعات من موسيقى - لوللى - للبالية ، حتى يُمكِن عزفها على آلات لوحات المفاتيح، وحتى يبدو هذا التعديل أنه كُتب أصلا للرقص .

باخ والسويت الانجليزية والفرنسية

بلغ - باخ - بكتابته للسويت ذروة التطور الموسيقى على الاطلاق فى عصر الباروك ، إذ تخلت متتابعاته عن صفات الرقص تماما ، ولم تَحتفظ من الحركات الراقصة إلا بمجرد القشرة الخارجية التى تَشمل إيقاع الرقصة وطابعها وروحها فقط ، فى حين إشتملت على مضمون موسيقى يدل على مدى ما حققه - باخ - من تأصيل قيم وملامح الأساليب الموسيقية المختلفة التى حملها عصره ، فإن كتاباته الواضحة المسلسلة وأفكاره الموسيقية المبتكرة ، وسلاسة كتابته الكونتربونتية وعنايته بالتفاصيل الزخرفية ، كل ذلك كان نتيجة مُباشِرة للاستيعاب الكامل لعناصر الموسيقى الايطالية والفرنسية ، وتوفيقه الكامل بينهما وبين بوليفونيته الالمانية العريقة ، لهذا تحتل هذه المتتابعات مكانا ممتازا بين المؤلفات التى كُتِبت لآلة الهاربسكورد فى عصر الباروك المتأخر .

والمتتابعات الفرنسية تتصف بالأناقة والعذوبة والشفافية التى تقترب أحيانا من روح متتابعات - كوبران - وإن إختلفت عنها فى تكوين حركاتها وتجنب الأسماء الوصفية لها ، أما المجموعة الانجليزية فمن المرجح أنها كُتِبت قبل الفرنسية .

---

٣ - الكانون

كلمة - كانون - تعنى بالايطالية (قانون أو قاعدة محددة)

أما موسيقيا فهى تعنى أُسلوب كونترا بونتى من النوع الذى يلتزم فيه المؤلف بقاعدة الاتباع والمحاكاة اللحنية ، حيث يرتبط بقاعدة محاكاة اللحن الأصلى تماما دون أى تعديل به بواسطة الأصوات الأخرى مع إعادة دخوله فيها متأخرا فى صوت تلو الآخر ، ولينتهى بنفس الصورة أيضا واحدا تلو الآخر .

وقد يأتى أحيانا اللحن فى أحد الأصوات مُكبرًا أو مُصغرا أو مقلوبا أو معكوسا ، وفى هذا تقييد لقاعدة الإتباع الحر كما فى الفيوج ، حيث يقوم - الفيوج - كذلك على نفس الأُسس لمبدأ التتابع وقاعدة المحاكاة اللحنية .

وقد عُرِف - الكانون - منذ القرن الثالث عشر ، حين إستخدم مؤلفوا الأورجانوم البحث المحاكاة اللحنية ، أى إنتقال العبارات اللحنية من صوت إلى صوت أو من طبقة صوتية لأخرى ، وكلما إزداد فهم الإمكانيات الكامنة فى المحاكاة بوضوح ، كلما إزداد من تعقيد القطع التى تستخدمها ، حتى بلغت فى النهاية ما يُعرف حتى الآن بالكانون ، وبذلك يُعتبر الكانون من أقدم الصيغ البوليفونية التى تولدت عن تناول مادة الموضوع بوليفونيا ، كما ظل الوسيلة التى تعلّم منها الموسيقيون كثيرا من إمكانيات التناول البوليفونى

٤ - الابتكارات (Invention)

الابتكارات ، مؤلفة موسيقية آلية عبارة عن قِطع محدودة صغيرة الحجم ، عُرِفت بين القرنين السادس عشر والسابع عشر كقطعة بوليفونية تقوم على المحاكاة اللحنية وقاعدة الاتباع ، وقد كتب منها كثير من المؤلفين الايطاليين والألمان ، مثل (فيتالى

عام ١٦٨٩ ، كونـاو) وغيرهم ، وإستخدموها كقطع نموذجية ضرورية لتعليم وإعداد وتدريب دارسى الموسيقى ، لإحتوائها على الأشكال البوليفونية المختلفة مثل :

(المحاكاة ، الفيوج ، الكنتربوينت بأنواعه ، الإبيزود)

وقد كتب ى . س . باخ - منها خمسة عشرة قطعة من صوتين سماها Invention أى ابتكارات ، وخمسة عشرة قطعة أخرى من ثلاثة أصوات سماها - سمفونيا Simfonia ، وذلك بغرض التدرب على كتابة الفيوج ، حتى أن بعضها يُمكن مقارنتها - بالفوجيت Fugette أى الفيوج المُصغّرة ، إلا أن الابتكارات هذه كانت تمثل إنتصارا للكتابة الأفقية الصارمة للكونتربوينت ، وقد أراد - باخ - أن يُعِد بها تلاميذه إعدادا جيدا لتذوق المؤلفات البوليفونية ، وأن يعلمهم أن يعزفوا بجدية ومهارة فى أسلوب غنائى الطابع ، وهذا الغرض التكنيكى يبدو واضحا جدا فى أعمال - باخ - من تلك النوعية .

وتتميز الابتكارات بإنفرادها بما تحتوى من الأساليب البوليفونية السابق الاشارة إليها ، فى مقطوعات ليست طويلة نسبيا دون إعطاء المستمع الفرصة للاحساس بالانتقالات والتداخل بين أساليب الكتابة الكونترابونتية المختلفة وإستخداماتها .

وفى القطع من صوتين Two-Partes Invention ، تكون هناك فكرة موسيقية أصيلة تتنقل من صوت إلى آخر (من يد إلى أخرى) ولكن كل خط لحنى أو صوت له أهميته المستقلة تماما عن الأصوات الأخرى مع مراعاة التركيب الموسيقى العام للقطعة ، أما القطع المبنية على ثلاثة أصوات Three partes Invention ، والتى سُمّيت - سمفونيا فهى تقوم على نفس الخصائص لقيمة أصلية تدور بين الأصوات الثلاثة

فى تحويلات مختلفة ، مع إعطاء الشخصية اللحنية الذاتية لكل صوت ، وقد أراد - باخ - أن يعطى تلاميذه تمرينا للأصابع وتحضيرهم لأعماله الأكبر من الفيوجات ، ولتشجيعهم على تأليف إبتكارات مشابهة •

٥ - التنويعات (Variation)

كان من أبسط الحلول التى توصل إليها المؤلفون الموسيقيون لإيجاد مقطوعات موسيقية آلية طويلة متماسكة ، هو إختيار لحن معروف يتم تناوله بمختلف أشكال التناول الموسيقى ، وذلك بإعادة صياغته عدة مرات مع التنويع عليه وتقديمه بصور وأشكال مختلفة ، مُحوَّرا أو مُعدَّلا ، إما بالزخرفة أو تحوير الميزان أو الايقاع أو السرعة وذلك فى الأصوات والطبقات المختلفة ، وإما بتنويع المعالجة سواء الهارمونية أو الكونتربونتية عدة مرات •

وقد جاءت التنويعات نتيجة لمحاولة تطبيق أساليب الكتابة الكورالية القديمة على الموسيقى الآلية ، وهو المنهج الذى كان يَستخدِم طريقة اللحن الثابت (الكانتوس فيرموس Cantus Firmus) القصير كأساس لقطعة طويلة ، والتى إتُبع فيها الأسلوب المُسمى بباص الارضية Ostinato ، وهو عبارة عن لحن يتكرر بإستمرار فى الباص ، ويتم التنويع عليه •

ولقد تبنى عازفوا الآلات فى كل مكان فن التنويع وإستخدموه على نطاق واسع ، كطريقة تسمح بالإستغلال الواسع والإستعمال الكامل للأدوات الموسيقية • وقد تبلورت صيغة التنويعات فى عصر الباروك إلى نوعيتين هما :

١ - التنويعات المتداخلة

وهى التنويعات التى لا يوجد بين أجزائها أو بين الإعادات فيها فواصل أو وقفات ، فهى بذلك عبارة عن تكرار مستمر طوال القطعة كلها ، ولكن يلعب الباص فيها وفى بنائها دورا جوهريا ، وعلى هذا الباص تتم عملية التنويع المختلفة وبالأساليب المشار اليها .

٢ - التنويعات المنفصلة أو المستقلة

وهى قطع موسيقية طويلة تقوم على أساس لحن رئيسى يتم عرضه أولا بشكل واضح ، ثم تجرى عليه التنويعات بالطرق السابق ذكرها على أن كل تنويع يكون مستقلا وله رقمه الخاص الذى يُميّزه داخل القطعة كلها ، أى كأنها مجموعة من القطع الصغيرة مكتوبة كلها على أساس لحن رئيسى واحد .

وقد كتب أعلام الباروك لآلة الهاربسكورد والأورغن عديدا من المقطوعات بأسلوب التنويعات ، ومنهم (پرسل ، باخ ، هاندل)

---

٦ - الفيوج (Fugue)

كلمة - فيوج - تعنى حرفيا الجرى والملاحقة والهرب ، وقد أُطلق هذا الإسم على هذه الصيغة لأن الأصوات (القيمة اللحنية التى يُبنى عليها المقطوعة) المختلفة التى يتكون منها هذا العمل الموسيقى الآلى ، تُلاحق بعضها البعض ، الواحد تلو الآخر فيما يُشبه المطاردة .

والفيوج - ليست صيغة أو قالب موسيقى محدد البناء أو ثابت التركيب ، ولكنها طريقة خاصة مُعينة فى بناء النسيج الموسيقى البوليفونى ، وهى بذلك عبارة عن بناء موسيقى من طوابق وأسطر متعددة ، تحكمه قواعد وقوانين موسيقية وجمالية خاصة ، ولكنها

تسمح فى نفس الوقت بتنوع بالغ فى طريقة التبادل بين الخطـــوط اللحنية والأسطر التى يتكون منها النسيج الكامل للقطعة .

والفيوج - تعتبر قمة العمل الفنى الموسيقى الذى توّج جهود المؤلفين الموسيقيين منذ القدم ، بداية ببحثهم فى تركيب الخـــط الميلودى المنفرد ، حتى الكثافة والعمق الصوتى والمتماسك بوليفونيا ولذلك فالفيـوج - تمثل أعلى مراحل نضج البوليفونية القائمة علـى المحاكاة اللحنية منذ القرن السادس عشر ، بعد أن مهدت له عبـر خمسة قرون محاولات عديدة للمزاوجة اللحنية بين الأساليب الموسيقية المختلفة ، بداية بالأورجانوم بأنواعه ، حتى إكتملت الأسس الفنيـة للكونتربوينت فى القرن السابع عشر ، وصارت اللغة الموسيقيـــة البوليفونية مُعترفا بها وكُتبت بها صيغا كثيرة جديدة تماما أو - طُوّرت صيغا ونوعيات أخرى مثل :

(الموتيت ، الكانزونه ، الفانتازيـا ، الريشـــكارى)

والتى كانت جميعها تمهيدا واضحا للفيـوج ، وبدأ عازفوا الأورغـــن الألمان يستعملون كلمة - فوجا - بمفهومها الحديث الذى يعنى إستغلال المحاكاة اللحنية التى يؤدى فيها أحد الأصوات لحنا معينـا يتم ترديده بعد ذلك فى الأصوات الأخرى واحدا بعد الآخر ، ولكن تلـــك الأساليب القديمة لم تكن قد إستغلت المحاكاة اللحنية كما بلغتـــه الفيوج - فى عصر الباروك ، خصوصا بعد أن غزت الفيوج القائمة علـى البوليفونية المصبوغة والمخلّطة بالفكر الهارمونى ، والتى يكـــون عمادُها السلالم الكبيرة والصغيرة ، ميدان الموسيقى الآليـة لِتُصبح معزوفة ، بعد أن كانت تعتمد على البوليفونية المقامية الغنائيـــة الكورالية ، لذلك إنتشرت الفيوج - بروحها الجديدة كمعزوفـة ، وإن

ظلت مسمياتها ومعانى مصطلحاتها تحمل الطابع والفكر الغنائى وأيضا مسمياتها ، وما زالت تسمى بعدد أصواتها المبنية عليها ، والأصوات لها أسماؤها الغنائية كذلك وهى (السوبرانو - الآلطو - التينور - الباص)، وتنقسم الفيوج - إلى ثلاثة أقسام هى :

أولا = قسم العرض

لكل - فيوج - لحن أساسى أو موضوع (Subject) له مميزات خاصة تختلف عن الألحان الرئيسية فى الصيغ الأخرى ، فهو قصير بسيط التركيب ، وله خصائص لحنية وإيقاعية معينة تجعله بارزا واضح المعالم ، يمكن التعرف عليه بسهولة سمعيا ، كلما تردد بأى شكل من الأشكال منفردا أو وسط النسيج اللحنى الكامل ، على أنه يسمع فى البداية كخط لحنى منفرد يؤديه أحد الأصوات (حسب إختيار المؤلف ، دون أى تحديد أو قاعدة تحكم ذلك) وعندما ينتهى منه تجيئ محاكاته مصورا على طبقة الخامسة فى صوت آخر .

وهذه المحاكاة تسمى (الإجابه Answer) وبعدها يدخل الصوت الثالث - بالموضوع - مرة أخرى فى طبقته الأساسية الأصلية ولكن فى الأوكتاف المنخفض ، ثم يأتى الصوت الباقى الرابع بالاجابة مصورة على الدرجة الخامسة أيضا كما كانت ولكن فى الأوكتاف المنخفض هى الاخرى ، وبذلك تنتهى تلك المرحلة ، أو القسم الأول من الفيوج - الذى يسمى قسم العرض - ولكن كل صوت لا ينتهى دوره بمجرد عرضه للموضوع ، ولكنه يستمر فى أداء كنتربوينت أو لحن مقابل يسمع ملازما للموضوع أو الاجابة عند دخولها فى الأصوات الاخرى ، وهذا الكنتربوينت الذى يوضع بعناية ليصلح لمصاحبة الموضوع سواء كان - فوقه أو تحته ، وليكون متوافقا معه فى أى وضع ويسمى لذلك

(الموضوع المضاد Counter Subject)، كما أن هذا الموضوع يُسمع بالتالى فى الصوت الأول أثناء وجود الصوت الثانى وهو يحمل الاجابة ثم يؤديه الصوت الثانى عندما يكون الموضوع فى الصوت الثالث ..... وهكذا ، حتى إنتهاء قسم العرض.

ثانيا = قسم التفاعل

يُشكل قسم التفاعل الجزء الأكبر من الفيوج ، وفيه يتم التداخل والتفاعل بين الالحان والتيمات التى تُسمع فى قسم العرض خصوصا ـ الموضوع ـ وذلك بإيجاد مداخل جديدة له تأتى فى سلالم مغايرة لما فى قسم العرض ، كما يكون فى قسم التفاعل كذلك فترات إستطرادية (Epizode) يأتى فيها كذلك لحن الموضوع محوّرًا أو معدّلا ، أو قد يُستعان بألحان ثانوية مستنبطة منه بشتى أنواع وطرق التنويع والتحوير الكنترابونتى مثل : القلب أو التصغير أو التكبير أو التطويل أو جعله معكوسا ، أو بأجزاء منه تأتى مفككة ... الخ. وتتجلى فى هذا الجزء مهارة الصنعة الموسيقية للمؤلف وسيطرته على الأساليب البوليفونية الكنترابونتية وتفهمها .

ثالثا = قسم الختام

عندما يَستنفذ المؤلف الموسيقى إمكانياته الفنية ويتهيأ لختام القطعة ، يعود إلى السلم الأساسى ، كما يُعاد لحن الموضوع الأول الأساسى مرة واحدة فى الفيوج ذات القالب الثنائى ، أو يطول القسم الختامى ليتسع لعدة مداخل فى السلم الأساس ، وذلك فى الفيوج ذات القالب الثلاثى .

وبهذا تبدو الفيوج كصيغة ثلاثية الشكل (A-B-A2)

وفيها يُعلَن فى الجزء الأول الموضوع مع المادة الموسيقية المصاحبة له ، والجزء الثانى تكون فيه المعالجة للمادة اللحنية بشكل أكثر تفصيلا ، وفى الجزء الثالث تدخل مادة الموضوع الأساسى مرة أخرى حيث يصل بمعالجتها الذروة ، التى يعقبها الختام .

كما يُلاحظ أن الفيوج ليست نموذجا جامدا ، بل هى قابلة للتنوع والتجديد، بما تتيحه طريقة التناول داخل الإطار العام لها كما يتوقف طول القطعة وحجمها على طُول أو صِغر المادة الأساسية للحن ـ الموضوع ـ .

وتقف فيوجات ـ باخ ـ الثمانية والأربعون (٤٨) التى كتبها للكلافيير المعدل (Well-Tempered Clavichord) وفيوجات الأورغن ، شاهدا على ذلك ليُصبح أعظم مؤلفى الفيوج ، إلى جانب ـ هاندل ـ ومؤلفى الأورغن السابقين ممن كتبوا فيوجات مهدت الطريق لهذا الأسلوب الفنى المتميز .

xxxxxxxxxxxxxxx

xxxxx

x

٧ ـ السـوناتا (Sonata)

سوناتا ـ كلمة إيطالية مشتقة من الفعل ـ Sonare بمعنى يُصَوِّت أو يخرج صوتاً ، أى يعزف ، ويقابلها بالنسبة للغناء ـ الفعل Cantare ، أى يُغنى فالكانتاتا تعنى أغنية ، وبذلك فالسوناتا تعنى معزوفة آلية ، تُقابل السماعى فى الموسيقى العربية .

نشأة السوناتا قُرِنَ هذا الإصطلاح (سوناتا) بالمصطلح (كانتاتا) لمجرد التفريق بين الموسيقى المعزوفة آلياً والموسيقى الغنائية بغض النظر عن نوعية المؤلفة ونوعية الآلة أو الآلات الموسيقية وأسلوب الصياغة ، بمعنى أنها أى نوع من أنواع التأليف سواء كان لآلة واحدة أو لمجموعة ، فجميعها كان يطلق عليها سوناتا فى بادئ الأمـر ، ويُنسب إلى ـ أندريا جابريللى (١٥١٠ ـ ١٥٨٩) أنه أول من أطلق إصطلاح ـ سوناتا ـ على أول مؤلفاته لآلات لوحات المفاتيح .

وعندما بدأ الاهتمام بالموسيقى الآلية ، وأصبحت الفِرق الموسيقية من مستلزمات كل بلاط فى أوروبا ، أدى ذلك إلى ظُهور الصيغ التى يُمكن للمؤلف أن يتَّبِعها لصياغة وبناء المقطوعات الراقية المستوى التى تفى بإحتياجات تلك الفرق الموسيقية ، ومن أهم تلك الصيغ كانت ـ السوناتا ـ ونظرا لاختلاف عدد الآلات المُكوِّنة للفرق تلك حسب ظروفها ، فإن مؤلفات ـ السوناتا ـ الأولى كانت تتخذ من عدد الآلات المكوِّنة لها أسماء مثل : ثنائى أو ثلاثى أو رباعى .

ومع بداية القرن السادس عشر ، بدأت السوناتا تأخذ مكانها فى التأليف الموسيقى ، وكانت فى أول الأمر عبارة عن عدد من المقطوعات الموسيقية (٣ ـ ٤) تُعزَف على التوالى معاً بحيث تُختَم

بجزء سريع ، بينما يكون الجزء البطيء فى الوسط على سبيل التلوين ، أما الجزء الأول فقد كان فى العادة يميل إلى السرعة فى معظم الحالات.

بدأ المؤلفون الايطاليون منذ بداية القرن السابع عشر فى إطلاق تسمية (سوناتا) على مقطوعاتهم للآلات ، حيث تدل تلك الكلمة ببساطة على أنها قطعة للآلات تُعزف ولا تُغنى ، وكانت السوناتا عندهم قطعة من موسيقى الحجرة للعزف الآلى ، وإن ظلت كلمة كانزونه Canzone ، سوناتا ، سنفونيا Sinfonia ، تُستعمل بالتبادل لوصف نفس القطعة الموسيقية الواحدة ، وأخيرا وفى منتصف القرن السابع عشر نفسه أصبحت السوناتا مجرد متتابعات (سويت) ، من تونالى واحد ، وإن كانت تلك المتتابعات مبنية على موسيقى الرقصات والأغنيات مما يستعمله الناس فى حياتهم العادية ، فإن مثل هذه السوناتا كان يُطلق عليها إسم " سوناتا دا كاميرا Sonata da Camera ، أى سوناتا منزلية أو سوناتا الصالون ، وأصبح الاسم معترفا به ، ولكن دون أن يَدخل على التكوين الموسيقى نفسه أى تغيير جوهرى ، أما إذا كانت تتركب من مجموعة منتقاة من الألحان ذات الطابع الدينى أو الدينية ، وهى النوعية التى نمت فى ثنايا الكانزونة البوليفونية الطابع ، فإنها كانت تُسمى فى تلك الحالة " سوناتا الكنيسة Sonata da chiesa ، وكانت تلك السوناتات تُعزف على آلات مختلفة بمصاحبة إحدى آلات لوحات المفاتيح وخصوصا الهاربسكورد ، هذا فى حالة سوناتا الحجرة ، أما فى حالة سوناتا الكنيسة فكان يُستبدل الهاربسكورد بالأورغن .

ولكن السوناتا المبكرة لم تُصبح ذات تركيب بنائى ثابت

أى أنها لم ترتبط بصيغة محددة Form، كما حدث فى آريات الأوبرات، لذلك إستمرت فترة طويلة، ظلت فيها متمتعة بالحيوية التى تتسم بها الصيغ الفنية التى لم يكتمل نموها بعد، ولم تصل بعد إلى مرحلة الصيغة المحفوظة الثابتة إلا فى أوائل القرن الثامن عشر، على يد ـ ك٠ف٠ع٠ باخ ٠

تطور السوناتا مع بداية القرن الثامن عشر، بدأ الاهتمام بكتابة المؤلفات الموسيقية من نوع السوناتا، فبعد أن كانت السوناتا مجرد عزف لمتتابعات على ألحان شعبية أو دينية موجودة أصلا، أخذ كبار المؤلفين يضعون المؤلفات الخاصة والجديدة لهذه النوعية، فكان أن ظهرت سوناتات عظيمة لـ باخ، هاندل، پرسل، كوريللى وأيضا إسكارلاتى، وكلهم من جيل واحد، بل أن أربعة منهم وُلدوا فى عام واحد هو ١٦٨٥ م٠

ولكن كانت جميع مؤلفاتهم ومن سار بعد ذلك على دربهم، تُكتب لعدة آلات وليست لآلة واحدة فقط فى العادة، ولكن كذلك كُتبت بعضهم سوناتات من النوع المنفرد لآلة واحدة، بعد أن وُلد هذا النوع على يد الألمانى (كونـاو Kuhnau) الذى كتب عددا من السوناتات لآلة الهاربسكورد، وبعدها حذا حذوه ـ باخ، إسكارلاتى ـ الذى كتب حوالى ٥٠٠ سوناتا لتلك الآلة ٠

ومنذ ذلك الحين أصبحت السوناتا تُكتب لآلة واحدة منفردة من آلات لوحات المفاتيح، أو لآلة وترية منفردة أو آلة نفخ يُصاحبها الهاربسكورد لما له من إمكانية تعدد التصويت بوسائله المختلفة ٠

ومن أهم التفسيرات لاصطلاح ـ السوناتا ـ كما عرفه عصر الباروك، فقد ظهر فى موسوعة Sebastian Brossard الذى طبع فى

أمستردام عام ١٧١٠ و يقول التفسير :

" السوناتا مقطوعة متوسطة أو فانتازيا أو برليود فيها الكثير من التنويع الذى يخضع لأساليب مختلفة وأحاسيس عديدة يتناولها المؤلف هارمونيا مع وضع التآلفات الغريبة ، أو بأجزاء فوجالية أو فوجا كاملة ... الخ ، وكل هذه المعالجة تعتمد على خيال المؤلف الذى تحده القواعد الكونترابونتية العامة ، وهذا الخيال يجب أن ينطلق دون أى تقييد بالموازين الموسيقية والتشكيلات الايقاعية الثابتة أو حتى سلالم معينة ثابتة " .

لذلك نجد أن السوناتات تقوم على تركيب كنترابونتى قد يصل إلى ثمانى أصوات ، ولكن المؤلفين الايطاليين بإعتبارهم قادة أوروبا فى هذا المجال فى ذلك العصر ، قد قصروا كتاباتهم فى تلك النوعية من التأليف على ثلاثة نوعيات من السوناتا هى :

أولا - سوناتا الكنيسة
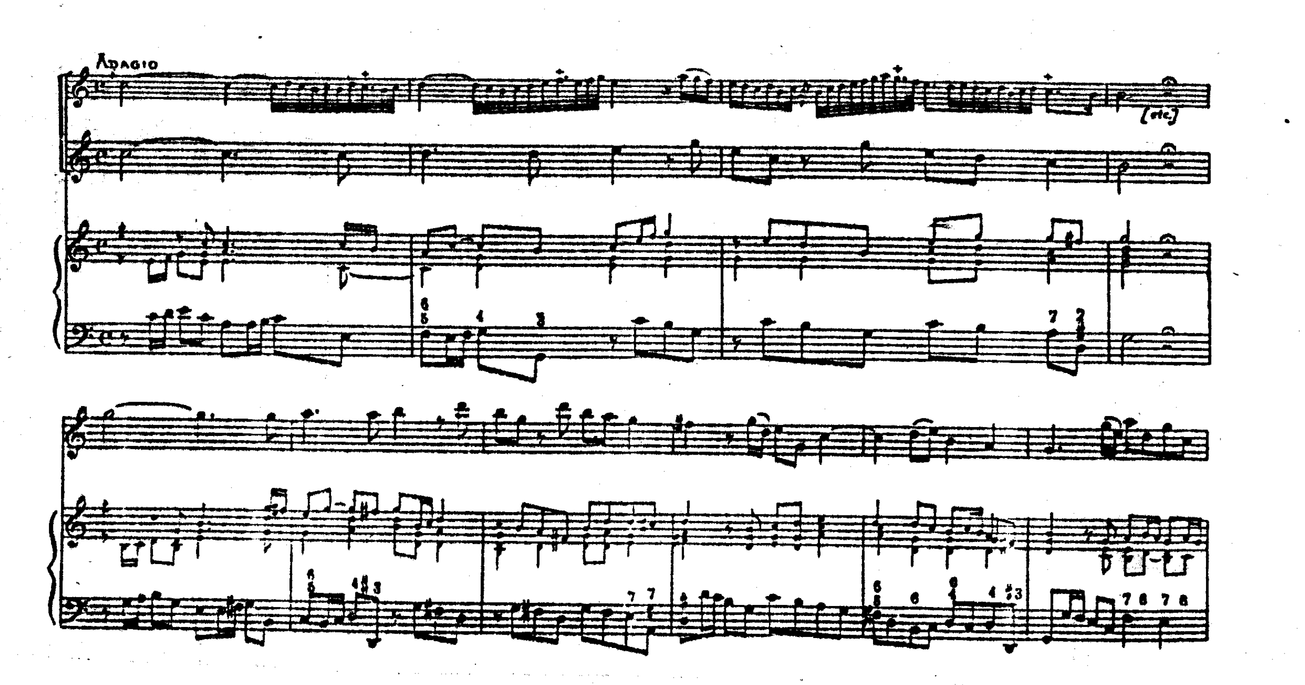
كانت تعزف فى الكنيسة كملحقة للموسيقى الدينية الرسمية نوعية من السوناتا تتميز بطابعها الجاد الوقور ، الذى يغلب عليها من أول حركة ، وكانت فى الغالب للفيولينة بمصاحبة الأورغن ، وقد سميت لذلك بسوناتا الكنيسة (Sonata da chiesa) .

والسوناتا الكنيسية تتكون من ثلاثة أو أربعة حركات غالبا ، وتستهل عادة بحركة بطيئة Adagio ، تتلوها حركة مبنية كنترابونتيا بأسلوب الفيوج وتكون سريعة نوعا ما ، أما الحركة الثانية فإنها تكون بطيئة ، والثالثة تكون عادة سريعة أيضا ، ولكن قد تظهر فيها ملامح من رقصتى الساراباند أو الجيج ، بعد أن وجدت تلك الرقصات لها طريقا الى السوناتات الكنيسية ، وكانت بذلك

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Opus V, No. 3
First and second movements

Sonata, da chiesa
For Violin and Orchestra



أغلب الحركات بوليفونية الأسلوب بشكل واضح ، مما يدل على إشتقاقها من الصيغ الأقدم مثل الكانزونة والريشكارى ، ومن أهم السوناتات الكنيسية ، تلك السوناتات الستة للفيولينة والهاربسكورد التى كتبها - باخ - وإن كان أغلب تلك النوعية مكتوبة للفيولينة مع مصاحبة من الأورغن .

ثانيا - سوناتا الحجرة (Sonata da camera)

وهى السوناتا التى تُعزف فى الصالونات ، أو الاماكن التى لا تتسع إلا لعدد محدود من المستمعين ، وهى تتكون من عِدة متتاليات أو مقطوعات صغيرة قصيرة ذات الطابع الراقص ، وهى تقابل المتتابعة بالنسبة للفيولينة ، والسويت بالنسبة للكلافسان (الهاربسكورد) وذلك قبل أن تتحدد صيغتها وتركيبها البنائى الثابت ، لذلك فهى عبارة عن حركات راقصة متباينة السرعة والأسلوب ، يجمع بينها سلم واحد ، وتبدأ سوناتا الحجرة عادة بمقدمة تسمى برليود ، تليها مجموعة من موسيقى الرقصات مثل الألماند والبافان والكورانت أو - الساراباند وغيرها من الحركات الراقصة الاثانية .

---

٨ - سوناتا التريو (Trio Sonate)

كانت السوناتا فى عصر الباروك صيغة شديدة المرونة وكانت أغلب السوناتات تُكتب لآلتى فيولينة يصاحبها الهاربسكورد ، بطريقة الباص المتصل ، لذلك أخذت تلك النوعية تسمية - السوناتا الثلاثية - ولكن بعد ذلك أُضيفت إليها آلات أخرى دون الالتزام بمعنى التسمية ، حتى وصلت الآلات المشتركة إلى أربعة أو خمسة أو ستة آلات وأكثر من ذلك حتى إقترب العدد من أن يُشكل مجموعة أوركسترالية

وقد يقل العدد لتُصبح آلة واحدة بمصاحبة الهاربسكورد ، كما أنه من الملاحظ أن السوناتا لآلة الفيولينة المنفردة ، قد تطورت أصلا عن سوناتا التريو ، كما أنه قد كتبت كذلك سوناتات لآلتى فيولينة مع المصاحبة من الهاربسكورد ، أو فيولينة مع فيولا يصاحبهما الهاربسكورد أو الأورغن ، وفيولينه مع الفلوت والكورانجليه مع مصاحبة من الأورغن كذلك ، لتُشكل نوعا آخر من السوناتات الثلاثية التى تكون بمصاحبة الأورغن ، لتُشكل كُلها نوعية أخرى هى سوناتا التريو الكنيسية .

شخصيات أثرت فى تاريخ تطور السوناتا

١ - أركانجلو كوريللى (سبق الحديث عنه)

ساهم - كوريللى - مساهمة فعالة فى التقدم بتيار التأليف الموسيقى فى عصره بإبتكار سوناتا الفيولينة ، وبذلك وَجَّه التأليف لهذه الآلة الحيوية وِجهة فنية سليمة ، كان لها صداها الواسع فى كل أوروبا ، وفى موسيقى عصر الباروك بوجه عام ، ولما توفى عام ١٧١٣ فى روما ، ترك وراءه تراثا عظيما من موسيقى الفيولينة ، لذلك يُعد المؤسس الأول الحقيقى للكتابة الأوركسترالية ، كما أنه صاحب الفضل فى وضع الأسس الأولى لسوناتا الفيولينة المنفردة التى إزدهرت فيما بعد فى العصر الكلاسيكى .

٢ - دومينيكو إسكارلاتى الابن (١٦٨٥ - ١٧٥٧)

أنجبت اسرة - إسكارلاتى - الكثير من الموسيقيين فى هذا العصر ، ومؤلفات - دومينيكو إسكالاتى العديدة للهاربسكورد تُعد

فاتحة عصر جديد للتأليف الموسيقى لآلات لوحات المفاتيح خاصة ، لأن مؤلفات - إسكارلاتى الابن - التى يُطلق عليها إصطلاح - سوناتا - ماهى إلا قطع صغيرة مكتوبة فى القالب الثنائى المطول ، فقد نُشرت تحت عنوان (تمارين للهاربسكورد) فى حوالى ٤٠٠ قطعة ، تظهر فيها بوضوح بوادر إستخدام لحن أو موضوع ثانى قرب نهاية القسم الأول فى مقام جديد مما كان يُعتبر تمهيدا لصياغة السوناتا التى أصبحت من أهم ملامح الكلاسيكية ، وإن كانت جذورها نشأت فى عصر الباروك .

وسوناتات - إسكارلاتى - كانت عبارة عن حركة واحدة ولكنها ليست فى صيغة السوناتا ، ولكن التحويل فيها أصبح حقيقة ، فقد كان من المعتاد أن تسير فى سلم الأساس ، ثم تتحول إلى سلم الخامسة ، وفى السوناتات ذات السلم الصغير ، يتحول إلى السلم الكبير القريب ، حيث يعود بعد ذلك الى الأساس فى النهاية .

أما قسم التفاعل فقد قدمه - إسكارلاتى - بشكل أكثر وضوحا ممن سبقوه ، فقد كان غالبا ما يُعيد القطع بنفس ما قدمه فى الجزء الأول أو مع بعض الاختلافات .

أما عن المهارة العزفية فقد أوجدها - إسكارلاتى - بجهده الفردى ، فقد كان يجد المتعة فى العزف السريع البراق مع التآلفات البسيطة ثم المعقدة والقفزات السريعة ، والأوكتافات الصعبة والترعيدات ، وقد كان ذلك كله مُناسبا ومواثما لآلة الهاربسكورد ، وإمكانياتها وهى الآلة التى كان يجيدها إلى جانب فنون الآداء وأساليب العزف التى تُضفى على الموسيقى رنينا خاصا لم يظهر فى معزوفات الهاربسكورد لمن سبقوه .

ولما توفى فى عام ١٧٥٧ ، كان قد ترك وراءه ذُخرا عظيما

من الألحان والأفكار التقدمية التى مهدت فيما بعد لصياغة السوناتا التى ستزدهر فيما بعد فى الكلاسيكية •

٣ - يوهان كوناو (١٦٦٠ - ١٧٢٢)

يُعد - كوناو - من أهم مؤلفى الهاربسكورد ، وهو الذى سبق - باخ - مباشرة فى وظيفة مُعلم الغناء فى كنيسة القديس توماس فى مدينة ليبزج الألمانية ، ففى عام ١٦٩٢ ، نشر مجموعة من المقطوعات سُمِّيت إحداها - سوناتا - وقد كتب فى المقدمة " لماذا لا نُجرب مثل هذه النوعية على الكلافيير كما جُرِّبت من قبل بالنسبة للآلات الأخرى " ، ومع أن سوناتا - كوناو - تلك ليست إلا صلة ضئيلة بصيغة السوناتا للقرن التالى ، إلا أنها تَستحق أن تُذكر لسببين :

١ - ربما كانت هى المرة الأولى التى تُستخدم فيها تلك التسمية فيما يتصل بآلة من آلات لوحات المفاتيح •

٢ - أنها كانت محاولة متعمدة لتطبيق المناهج الهوموفونية على موسيقى كانت قد [illegible]نسبت الصيغة البوليفونية •

وقد حاول - كوناو - أن يضع موسيقى يُحاول فيها أن يُقلد الطبيعة ويصور الأحداث ، كما إبتدع مقطوعات سريعة براقة يغلب عليها الطابع الارتجالى مثل : التوكاتا والفانتازيا ومقطوعات أخرى وصفية تصويرية مثل : سوناتات تصور قصص التوراة •

ويُعتَبر - كوناو - أول مؤلف موسيقى كتب سوناتا لآلة الكلافيير ، كما أيقظ الاحساس بالعلاقة والتوازن بين السلالم ، وإن كان غير قادر على أن يبتعد عن الصيغة الكونترابونتية القديمة التقليدية ، رغم محاولاته لخلق أسلوب مناسب أكثر خِفة وتناسبا للكلافيير فى نفس الوقت•

٤ ـ كارل فيليب إمانويل باخ (١٧١٤ ـ ١٧٨٨)

وُلد ـ باخ ـ الابن ، بمدينة فايمار ، ويُنسب إليه الفضل في تثبيت معالم قالب السوناتا الرئيسية في مؤلفاته للآلات ذات لوحة المفاتيح والمعروفة بإسم الكلافيير ، وقد توسع كذلك في إستخدام المقامات الموسيقية في أقسام التفاعل ، ليُحقق فُرصا أكبر للصراع الدرامي بين الألحان .

ومن الثابت تاريخيا أن عددا كبيرا من المؤلفين الموسيقيين قد ساهم فعلا في تطوير هذا النموذج الموسيقي والتحول به من مجرد معزوفة للآلات ، لا تتقيد بشكل بنائي محدد ، إلى عمل فني كبير بلغ إلى حد ما الكمال ، لما يتميز به من صراع درامي ينشأ عن التقابل بين الألحان الرئيسية .

وقد كانت مؤلفات ك . ف . ا . باخ ، من نموذج السوناتا ، تتركب بنائيا من الاقسام التالية :

ا ـ قسم العرض (Exposition)
ب ـ قسم التفاعل (Development)
جـ ـ قسم إعادة العرض (Recapitulation)

وقد عُرفت هذه الطريقة بإسم صيغة السوناتا (Sonata Form) كما عُرفت بـ . قالب الحركة الأولى ، نظرا لأن الحركة الأولى من المؤلفات المختلفة صارت تُصاغ على نمطها ، وإن كانت التسمية الأخيرة تلك هي الأكثر دقة ، وجميع حركات السوناتا لا تُكتب إلزاميا على هذا النموذج البنائي ، أما الحركات البطيئة في سوناتاته ، فكان يصوغها صياغة حرة إلى حد ما ، لذلك فإنه من الثابت أن = باخ الإبن = لعب دورا كبيرا في الانتقال بين العصرين ـ الباروك ، الكلاسيك .

٩ - الكـــــونشرتو جـــروســـو

كلمة كـونشرتو ، مستمدة من الفعل (Concertare) بمعنى المشاركة والتبارى ، أما كلمة - جـروسـو - فهى تعنى بالايطاليــة - الكبير ، وبذلك فالمصطلح كله يعنى - المباراة الكبيرة ، وقد سلك الكونشرتو طريقا طويلا قبل أن يستقر بالمفهوم الذى نعرفه الآن ، كما مر بمرحلة هامة من التطور ، كان العزف الانفرادى فيها شركة ومشاعا - بين جماعة صغيرة من العازفين المهرة فى عصر البـاروك ، قبل أن يصل إلى مرحلة العازف المنفرد (الفرتيوزو) فيما بعد ، وتلك المرحلـــة هى التى أنجبت صيغة من أهم أنواع الموسيقى الآلية الاوركسترالية فى ذلك العصـــر ، فقد تطورت صيغتان قريبتان : هما الكونشـرتو الكبيـر الأوركسـترالى والكونشرتو الانفرادى ، وذلك بغرض إشباع القدرات التى تنمو باطراد لعازفى الفيولينة كآلـة منفردة والأوركسـترا ومجمـــوع العازفين بشكل عام .

وقد كان لازدهار موسيقى الفيولينة ومدارس عزفها فى إيطاليا ، ما جعل الفيولينة محور كل عزف أوركسترالى ، مما أرسى دعائمها كآلة منفردة ، إذ بلغ التكنيك العزفى عليها مرتبة من الرقى والتقدم ، مما دفع الموسيقيون إلى التوسع والتفنن فى وسـائل الاستفادة بأقصـــى الامكانيات الفنية المتاحة من تلك الآلـة ، أما وحدها أو فى مجموعات ، ومن الوسـائل التى إبتكروها ، هذه النوعية من المؤلفات القائمة على الجمع بين العزف الوترى الأوركسترالى ، والعزف الانفرادى فى آن واحد ، حيث فكر الموسيقيون فى تمييز العازفين الأوائل للوتريات خصوصـا (الفيولينة والتشيللو) وإفساح المجال أمامهم ليظهروا براعتهـــم العزفية الخاصـة ، فجمعوا بين ثلاثة أو أربعة منهم فى مجموعـــة

إنفرادية صغيرة كانت تسمى (كونشرتينو Concertino) تعزف بالتناوب والتجاوب والتقابل مع مجموعة الأوركسترا الكبيرة (الجروسو) فكانت بذلك التسمية التى أطلقت على تلك المؤلفة وهى - الكونشرتو جروسو .

ومما يُذكر هُنا أن فكرة إستغلال التباين الصوتى والتوائم بين مجموعتين من الآلات لم تكن جديدة تماما فى الموسيقى ، فقد ظهرت فكرة التباين الصوتى تلك بين مجموعات الآلات منذ أواخر عصر النهضة ، فى بعض السوناتات الأوركسترالية الكنيسية ، ومن أشهر نماذجها سوناتا جابريللى - الشهيرة للفيولينة تحت إسم (Sonata Piano e forte) أى أنها سوناتا تجمع بين العزف اللين والقوى من المجموعتين .

بدأ ظهور الكونشرتو فى مطلع القرن الثامن عشر ، مثلما ظهرت السوناتا فى مطلع القرن السابع عشر ، والكونشرتو فى أبسط صُوره القديمة مؤلف للأصوات ، بينما يَعنِى الأورغن بإبراز الصفات الخاصة بكل صوت أو سطر من أسطر العناصر المشتركة فيه ، وذلك من خلال المعالجة والأداء التبادلى الأنتيفونى .

ولما كانت الكونشرتوات المُبكّرة صيغا للكنيسة ، لذلك كان المنهج الموسيقى فيها مماثلا لمنهج سوناتا الكنيسة أى بوليفونيا .

ومع هذه البداية فى القرن السابع عشر ، أصبح الكونشرتو صيغة للآلات مع إحتفاظه بصفتيه المتميزتين الرئيسيتين وهما : الاسلوب البوليفونى ، والمعالجة اللحنية التبادلية للكتل التونالية .

وهكذا أصبح الكونشرتو الأوركسترالى ، أو الكونشرتو جروسو (Concerto grosso) بحركاته المرتبطة ببعضها بطريقة تشبه سوناتا الكنيسة ، أصبح الصيغة المألوفة لاشتراك الآلات فى العزف معا ، وكثيرا ما كانت مجموعة من الفيولينات المنفردة تتباين مع

كتلة من الآلات تتألف من الوتريات وآلات النفخ الخشبية ذات الريش مثل : الأوبوا، التى كانت أحيانا تتباين مع كتلة الوتريات ، ويبدو أنه لم تكن هناك قاعدة محددة، تتبع فيما يختص بعدد الآلات أو نوعها، وهكذا أدى التوزيع الآلى فى الكونشرتو إلى إيجاد تفرقة بين المادة الموسيقية ، فكانت الآلات الانفرادية تقوم بعزف موضوع إنفرادى Solo، أما المجموعة الكبيرة التى تعزف معا، فكان يعطى لها الموضوع الأساسى الجماعى (Tutti) ، وهكذا ظهرت فى الموسيقى الأوركسترالية بداية فكرة التباين فى المادة والمواضيع الموسيقية داخل القطعة الموسيقية الواحدة ، وهى الفكرة التى أصبحت بالغة الأهمية فى القرن التالى .

والكونشرتو جروسو ، يبلور أهم المبادئ الجماليه التى ميزت روح عصر الباروك ، مثل التجاوب والتقابل بين الكتل الصوتية المتباينة ولكل منها رنين خاص، وتقليد (رجع الصدى) الذى كان من المؤثرات الصوتية المحببة فى ذلك العصر ، إستعمله المؤلفون - كثيرا فى موسيقى الكلافسان ، كما فى سوناتات - د . إسكارلاتى - كما أن به مجالا متسعا لعنصر التنميق والزخرفة اللحنية ، وذلك فى الأجزاء الانفرادية التى ينفرد فيها عازف الكونشرتو.

أما أهم عنصر فهو التوفيق بين البوليفونية القديمة والهارمونية الجديدة التى تتجلى فى هذه النوعية من المؤلفات ، لأن الكونشرتو جروسو - يكتب بأسلوب بوليفونى معتدل الكثافة ، تساندة هارمونيات الباص المتصل التى يعزفها الهاربسكورد ، وأحيانا من الأورغن بصوته العميق الرنان ، مع المجموعة الأوركسترالية مما يزيد من التقابل والتباين بين المجموعتين تجسيما ووضوحا ، كما أن هذا الكونشرتو جروسو ، يتميز بذلك الايقاع الدائب الحى لهذا كله ، تعتبر هذه الصيغة عنوان موسيقى الباروك وخير ممثل لأسلوب هذا العصر .

ويرجع الفضل الأول فى إبتكار تلك الصيغة إلى مؤلفى الفيولينة الايطالية - توريللى ، كوريللى - الذى إرتبط إسمه بإبتكار سوناتا الفيولينه والكونشرتو جروسو ، وهى التى لا زالت معروفة وباقية حتى الآن .

كما ساهم - أنطونيو فيفالدى - بنصيب مرموق فى هذا المجال، فألف عددا كبيرا من الأعمال الفنية القيمة التى كان لها أثرها فى تكوين أسلوب - باخ - لكتابة الكونشرتو جروسو ، التى تجلت بوضوح فى كونشرتوات - براندنبرج - هذا إلى جانب المرتبة العالية من الكمال الفنى الذى بلغته أعمال - هاندل - العظيمة من هذه النوعية.

وقد إتجه المؤلفون الايطاليون فى بادئ الأمر إلى الجمع بين عدة حركات قصيرة فى الكونشرتو جروسو على غرار ما هو متبع فى السويت وفى السوناتا ، ولكن تجاربهم وخبراتهم هدتهم إلى تركيزه فى ثلاث حركات كبيرة فقط ، وإن كانت هناك حالات نادرة تحتوى على أربع حركات ، تختلف كل واحدة منها فى سرعتها وروحها عن الأخرى ، وقد إستقر هذا الوضع على ثلاثة حركات ، الأولى سريعة ، وهى أكبر وأهم حركات الكونشرتو جروسو ، وتتبع تصميما أو صيغة موسيقية خاصة بها ، أما الحركة الثانية فهى بطيئة ويسودها جو غنائى معبر ، تُصاغ فى القالب الثنائى البسيط ، أو قد تكون من الحركات الراقصة البطيئة ، تُكتَب بأسلوب تسلسل الهارمونية . أما الحركة الأخيرة فهى سريعة تُكتَب بأسلوب بوليفونى (مثل الحركة الأولى) وقد تُصاغ فى نفس صيغتها ولكن على نطاق أضيق منها .

صيغة الحركة الأولى للكونشرتو جروسو

تُستَهل الحركة الأولى فى الكونشرتو جروسو بلحن بسيط واضح تقدمه المجموعة الأوركسترالية الكبيرة (الجروسو) والتى تسمى

كذلك (ريبيينو Ripieno) ويطلق على اللحن الجماعى الأساسى إسم
ـ اللحن المُعاد ـ Ritornello ـ إذ أنه يعود بين فترة وأخرى وتتخلل
تلك الاعادات المتكررة له فترات من العزف الانفرادى ، ومن هُنا سُمِّىَ
هذا القالب الموسيقى إسم قالب ـ الريتورنيللو ـ .

ويمتاز لحن الريتورنيللو بالبساطة والوضوح والرسوخ فى
المقام الأساسى للحركة ، ثم يتلوه جزء إنفرادى تُقدم فيه المجموعة
الصغيرة ـ الكونشرتينو ـ ، لحنا أخر قد يكون جديدا تاما ، وقد يكون
مُستمَدا من لحن الريتورنيللو (كان هذا تمهيدا لإدخال لحنين مختلفين
فى صيغة السوناتا الكلاسيكية فيما بعد) ويتحول اللحن الأساسى
هنا إلى مقام جديد لينتهى بقفلة واضحة ، فإذا ما عاد اللحن الخاص
بالريتورنيللو مُختصَرا بعد ذلك سُمِع فى هذا المقام الجديد ، أى أن
المجموعة الإنفرادية تتولى تحويل مجرى الألحان من مقام إلى مقام .

والريتورنيللو يَتْبَعها فى تلك المسالك والتحويلات من آن لآخر
ليُسمع مُطلا من بين فقرات العزف الانفرادى ، حيث يُسمَع فى كل مرة فى
المقام الذى يتم التحويل إليه لدى العازفون الانفراديون ، وهكذا إلى
أن تقترب الحركة من نهايتها ، فيُسمع لحن الريتورنيللو فى عودته الأخيرة
ولكن فى المقام الأساسى للقطعة فى هذه المرة ، لذلك فهناك فرق واضح
بين هذا القالب وبين قالب ـ الروندو ـ حيث يتمثل فى أن اللحن
الأساسى يعود فى الروندو كل مرة فى نفس المقام الأصلى للقطعة ، فى
حين أنه ينتقل فى قالب الحركة الأولى للكونشرتو جروسو إلى المقام
الذى إنتقل إليه لحن الريتورنيللو ، والتى تتحول إليها الفقرات ـ
المنفردة ولا يعود فى مقامه الأساسى إلا فى المرة الأخيرة فقط ، ويُمكن
توضيح ذلك فى الشكل التالى : ـ

←

Concerto No. 3

First three movements

ألكساندرو اسكارلاتي

Concerto Grosso

For Strings and Continuo

Vlo.Primo (concertino e ripieno)

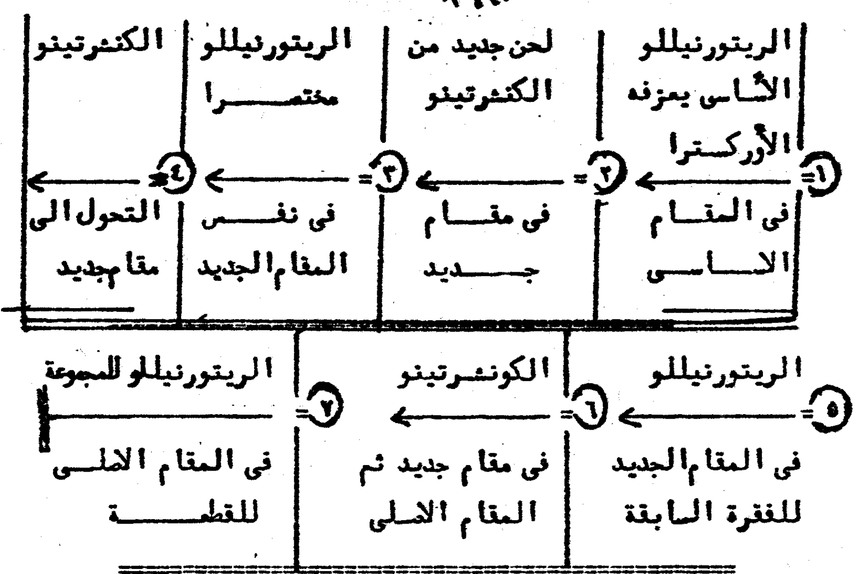
Vlo.Secondo (concertino e ripieno)

Alto Viola

Vlc.e Basso ripieno

6 6 6 7 ♮ 7 7 ♮

4 ♮ 6 6 ♯ 6 6 6 7 6/5 6 4 ♯



وقالب الريتورنيللو بحُكم تكوينه هذا يمكن أن يمتد فى طوله حسب نطاق الحركة الأولى للكونشرتو، كما يمكن أن يُستخدم فى أضيق نطاق أو بصورة مُضغَّرة ، وإن كان ملائما تماما الاحتياجات التحول والتحاور والتجاوب بين العزف الجماعى والعزف الانفرادى المُنمَّق ، إلا أن طابع التقسيم يغلب على تكوينه .

وهذا القالب يذكرنا بقالب التحميلة فى الموسيقى العربية، فهى الأخرى تقوم على التناوب والتجاوب والتحاور بين عزف المجموعة وبين التقاسيم، التى تقوم بها كل آلة منفردة مع التحويل من المقام الأساسى للتحميلة إلى المقامات القريبة .

ومما هو جدير بالذكر ، إن هذا القالب قد أدى وظيفة ثابتة هامة فى الموسيقى الغنائية فى هذا العصر أيضا ، إذ إستخدمه كل من ـ باخ ، هاندل ـ فى بعض الأغانى فى الأوراتوريو والكانتاتا .

والنماذج الرائعة لهذا القالب كثيرة فى الحركات الأولى من الكونشرتو جروسو، ولا حصر لها، كما فى كونشرتوات - براندنبرج الستة لـ . باخ - أو أى كونشرتو جروسو لـ . هاندل .

ويختلف تكوين مجموعة الكونشرتينو من حالة لأخرى، بل إن تكوين المجموعة يؤثر فى تكوين وطابع الأفكار الموسيقية فى الحركة نفسها، فمن الفيولينة التى تكاد تكون القاسم المشترك فى كل مجموعة إنفرادية، إلى جانب آلات الفلوت الخشبى والكورنو والأوبوا والفاجوت . ومما يُذكر فإن - هاندل - سار على نهج وتقاليد كوريللى فى كونشرتواته القديمة، وفى تكوينه لمجموعة الكونشرتينو من آلتى فيولينه وتشيللو فقط، ولكن فى أعماله الأخيرة خرج على هذا النهج وأدخل آلات النفخ الخشبية وخصوصا الفلوت .

أما تكوين جماعة الكونشرتو جروسو (الريبيينو) وهى القسم الأوركسترالى، فكان أكثر ثباتا وإستقرارا، فهو يتكون عادة من آلتى فيواينة وفيولا وتشيللو وآلة وترية منخفضة (فيولا دى - جامبا - كنترباص) لعزف الباص المتصل مع الهاربسكورد ولتنفيذ هارمونياته .

ومن نماذج مؤلفات الكونشرتو جروسو، هناك العديد من الأعمال لكل من - كوريللى، ڤيڤالدى، تيليمان، تارتينى، هاندل، باخ، ولكن كونشرتوات - براندنبرج Brandenburg الستة لـ . باخ، تعد من أعظم النماذج لتلك النوعية من التأليف إلى جانب أعمال - هاندل - ومنها كونشرتواته رقم خمسة، ستة ورقم ثمانية، ومن أعمال - كوريللى - مجموعته الأخيرة، إلى جانب كونشرتو الفصول الأربعة لـ ڤيڤالدى، وفيه محاولة جيدة للتصوير، وإلى

إيجاد نوع من التعبير الموسيقى فى عصر الباروك ، ومن هنا كانت الخطوة الهامة إلى الكونشرتو الكلاسيكى لآلة واحدة منفردة مع الأوركسترا .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxx
xxxxx
x

يـوهان سـباستيان بـاخ

وُلد ـ ى ـ س ٠ باخ ـ الكبير ـ فى " أيزيناخ " فى أواسط ألمانيا عام ١٦٨٥ ، وتلقى أول تعليمه الموسيقى على يد والده ، فى العاشرة من عمره توفى والده وإنتقل إلى بيت أخوه الأكبر ليتولى باقى تعليمه الموسيقى إلى جانب تعليمه المدرسى والأكاديمى ، وقد تعلم العزف على الفيولينه والأورغن والهاربسكورد ، وكانت لديه كذلك موهبة وملكة الغناء ، ففى صباه غنى بفرقة الكورال الاكاديمية التى كان يعمل فيها أخوه الأكبر كذلك .

فى عام ١٧٠٠ ، ذهب ليُتم تعليمه الثانوى فى مدرسة بمدينة ـ لونيبورج ـ ثم فى مدينة ـ هانوفر ـ ، وبعد التخرج من المرحلة الثانوية بدأ حياته العملية الموسيقية بأن عُيِّن فى وظيفة بمدرسة القديس ميخائيل بمدينة ـ لونبرج بالقرب من هامبرج ، حيث كان يقوم بالعزف على الفيولينة والغناء فى الكورال ، وذلك نظير الدراسة المنتظمة على يد الأساتذة الكبار بالمدرسة ، حيث كان مولعا بالاستماع إلى كبار عازفى الأورغن والجرى وراءهم أينما كانوا مهما بَعُدت المسافة بين مكان وجوده ووجودهم ولو مشيا على الأقدام .

ومن الملاحظ ان ى ٠ س ٠ باخ ، لم يكن له مدرس رسمى واحد يعتمد عليه فى تنظيم دراسته ، ولكن إعتمد كُليًّا على مجهوده ـ الشخصى وحب الاستطلاع وقراءاته وتدريبه المتواصل لنفسه حتى يصل إلى أعلى مستوى فنى فى العزف على الفيولينة والهاربسكورد والأورغن ولِلْهارا لبراعته فيها ، كما درب نفسه جيدا على البوليفونية المتينة بدراسة أعمال معاصريه إلى جانب دراسة كل ما وقعت عليه يداه من أعمال المؤلفين السابقين بدقة شديدة والاطلاع على الأساليب والطرق

الموسيقية المختلفة والسائدة فى عصره ٠

وقد شغل - باخ - عدة وظائف فى شبابه حين بدأت شهرتــه

كعازف على الأورغن ، ومؤلف لفت إليه الأنظار ، منها :

= عازف على الفيولينة فى - فايمار ، عام ١٧٠٣ ٠
= عازف أورغن وقائد كورال فى آرنشتات حتى عام ١٧٠٧ ٠
= " " " " مولهاوزن حتى عام ١٧٠٨ ٠

أما من عام ١٧٠٨ حتى عام ١٧٥٠ ، وهو العام الذى توفى

فيه ، فيمكن تقسيم حياة - باخ - فيها إلى ثلاثة فترات متميزة تأثر

نشاطه الموسيقى فيها بظروف الوظيفة التى يعمل بها بصورة مباشرة هى :-

أولا = فـــترة فايمــــار

تقع الفترة الأولى من حياة - باخ - من عام ١٧٠٨ - ١٧١٧ ،

وقد عيـن فيها عازفا على الأورغن والفيولينة فى بلاط - فايمار ،

ولم يكتف فى هذه الفترة بإستكمال إتقانه العزف على الاورغن والتعرف

على بناء هذه الآلة وحسب ، بل بدأ يؤلف الموسيقى بصورة جدية ، ولكن

رغم ذلك ظلت دراسته مستمرة بإجتهاد دائم ، فدرس كل ما أمكنــه

الحصول عليه من المؤلفات الايطالية والفرنسية ، دون أن تتاح لــه

الفرصة التى أتيحت لـ هاندل - للسفر إلى إيطاليا ، ولا شك أنــه

تعرف على الكثير من الأعمال الموسيقية العظيمة التى كانت بعيدة عــن

خبرات عازفى الأورغن العاديين فى أقاليم المانيا ، ولقد كان للمؤلفين

الفرنسيين والايطاليين أثر كبير على - باخ - ظهر بوضوح فى أعماله

ومؤلفاته ، فقد كانوا يتجهون فى مؤلفاتهم إلى الاتساع فى التصميم

الموسيقى فى إطار من الأساليب المتميزة لكل منهم ٠

وتتضمن مؤلفات - باخ - خلال فترة فايمار ، عددا من

المؤلفات الهامة للأورغن، وبعض الكانتاتات المبكرة ، إلى جانب بعض المتتابعات لآلــة الهاربسكورد .

وفى تلك الفترة قام – باخ – بالعديد من الرحلات إلى مدن مختلفة تجلّى فيها الاعتراف به كمؤلف وعازف ممتاز ، فقد دُعى إلـــى مدينة – كاسل – ليُدشّن الأورغـن الجديد بها ، كما سافر إلى مدينة ليبزج – ومدينة – هاله ، للعزف على الأورغن بها ، ومن المحتمـــل أنه رحل كذلك إلى – ليبزج لمشاهدة الأوبرا الايطالية بها ، كما زار – درسدن – حيث تحدّى عازف الكلافـان الفرنسى الشهير – مـــارشـان فى فنون العزف أمام الجماهير .

ثانيا : فـــترة كـــوتن

إمتدت الفترة الثانية من ١٧١٧ – ١٧٢٣ ، وكان يعمل فيها مديرا للموسيقى الدينية فى بلاط أمير آنهالت كوتن ، وللأسف لم يكن هناك آلـة أورغن ، لذلك إتجه بالضرورة إلى الهاربسكورد (الكلافان) وإلى الأوركسترا ، وترجع أهمية تلك الفترة إلى إهتمامه بتأليـــف الموسيقى الدينية والآلية بها ، حتى يتمكن من تطوير أفكاره وفنونه المبتكرة فى العزف على آلات لوحات المفاتيح . KeyBoard ، وهـى تتضمن إستعمالا جديدا للإبهام وإلى الترقيم للأصابع تبعا للوضـــع المقوس لليدين ، كما أنه تمكن من إظهار فكرته عن تسوية الآلات ذات لوحات المفاتيح بالشكل المُعدّل ، الذى يعتمد على تسوية الدرجات – الموسيقية الكروماتيكية (الاثنى عشرة نصف تون) المتساوية حسابيا ، بغض النظر عن الفروق البسيطة بين الدرجات فى السلم الطبيعـى ، بتأليفه المجلد الأول من الكلافيير المعدل عام ١٧٢٢ .

وقد ألف – باخ – فى كوتن ، أغلب كونشرتواته للآلات –

المنفردة والأعمال الأوركسترالية المعروفة بكونشرتوات ـ براندنبرج ـ كما قام خلال تلك الفترة برحلة إلى هامبورج إستمع فيها إلى شيخ عازفي الأورغن الألمان حينئذ ـ راينكن ٠ وأسمعه عزفه كذلك ٠

ثالثا = فترة ليبزج

في عام ١٧٢٣ ، إستطاع ـ باخ ـ الحصول على وظيفة مدير الموسيقى بمدرسة كنيسة توماس بليبزج خلفا لـ ٠ كوناو ، وكان من أسباب تركه لمدينة ـ كوتن ـ أنه لم يجد بها من التسهيلات الكافية لتعليم أبنائه الكثيرين ، أما في ليبزج فقد أتيحت له تلك التسهيلات ، كما كانت واجبات وظيفته الجديدة متعددة ، مما أشبع كل رغباته وطموحاته ، فقد كان ـ باخ ـ مسئولا عن المدرسة التي يتخرج منها المنشدين لفرق الكورال لكنائس ليبزج الأربعة الهامة ، كما كان عليه بصفته مديرا للموسيقى ، أن يقوم بإعداد المادة التي يقدمها للخدمة الموسيقية الدينية الأسبوعية ، إلى جانب إتصالاته وإشرافه على النشاط الموسيقي بجامعة ـ ليبزج ـ ٠

كل تلك الأنشطة والمسؤليات كانت تفرض عليه وعلى طاقته ووقته إلتزاما كبيرا ، وبالرغم من مصاعب منصبه ، فقد كانت تلك الفترة من أخصب مراحل حياته الفنية ، وكان صيته يجذب إليه الكثير من التلاميذ كمدرس ومؤلف ممتاز ، وقد واجهته مشكلة التأثيرات التي واجهت الذوق العام الألماني من تيار الأوبرا الإيطالية ، ولكنه ظل يقدم وينتج الموسيقى للخدمة الكنيسية ، وهو المتدين التقي الورع ٠

كما يرجع القدر الأكبر من الكانتاتا الدينية والدنيوية التي لحَّن منها ـ باخ ـ أكثر من مائتي قطعة حتى تلك الفترة ، كما ألف فيها أهم أوروتورياته والباسيون مثل : أوراتوريو عيد الميلاد

وجميع تلك الأعمال الهامة كانت فى ليبزيج .

وإذا كان عنصر الكتابة للكورال قد لقى كثيرا من الاهتمام فى تلك الفترة ، إلا أنه مع ذلك قد وجد متسعا من الوقت لتأليف الكثير من الأعمال للأورغن مثل : المقدمات (البرليود) والفيوجات والتوكاتا ، كما أنجز المجلد الثانى من المقدمات والفيوجات لآلة الكلافيير المُعدَّل ، وفى أواخر أيامه كتب عملين هامين هما : قربان الموسيقى " وهو مجلد كامل من المؤلفات الكونتربونتية على لحن إرتجله له الملك فردريك الأكبر ، ثم قدمه للملك هدية عام ١٧٤٧ م وفى عام ١٧٤٩ ألف كتابا عن فن الفيوج .

وفى ختام حياته تعرض كثيرا للمآسى والمتاعب كان أهمها إصابته بالعمى أقعده عن ممارسة نشاطاته ، إلى جانب عدم الاهتمام به وخصوصا من الموسيقيين الشبان ومنهم أبناؤه أنفسهم ، الذين ملوا من البوليفونية الرصينة جريا وراء الأساليب الحديثة ، وبذلك فقد الصلة بالحياة الفنية الموسيقية ، والاهتمام به كمؤلف .

ملامح اسلوب باخ الموسيقى

يدور أسلوب - باخ - الموسيقى حول محور واحد هام يتمثل فى كونه عازف أورغن وفيولينه وهاربسكورد له شأنه ، ويَبنى تأليفه على أساس إمكانيات ووجهة نظر وطابع وروح الآلة التى يقوم بالعزف عليها ، لذلك تنطبع روح الفخامة المأخوذة كلها من إمكانيات وموسيقى الأورغن على مؤلفاته كلها ، ولكنه رغم ذلك خطا خُطوات واسعة نحو التجديد والتطوير والابتكار ، وفى نفس الوقت كانت موسيقاه مرتبطة بلهجة عصره وكذلك جعل كل المشاكل العزفية (التكنيكية) مُيسَّرة وتبدو ثانوية

بالنسبة له •

وإلى جانب أستاذيته فى الكتابة البوليفونية ، فقد كان إحساسه بالهارمونية جيدا وجديدا وغريبا ، لذلك كان الوحيد بين معاصريه الموسيقيين الذى توصل إلى فهم القيمة الفنية اللحنية للمزج بين القيم الهارمونية والبوليفونية المتماسكة فى خدمة التعبير الموسيقى ، ومن خلال قوة التعبير الموسيقى تلك ، وبديهيته الفذة فى تشييد وتأليف تراكيب وتكوينات ذات أبعاد لم يسبقه إليها أحد فى إبتكارها من خلال نسيج بوليفونى بالغ الكثافة •

أهم أعمال باخ الموسيقية

= كابريتشيو عام ١٧٠٤ •

= كانتاتا (روحى تسبح) حوالى عام ١٧٠٨ •

= توكاتات للأورغن عام ١٧١٥ •

= كونشرتوات براندنبرج (فى فترة كوتن ١٧١٧ ـ ١٧٢٣) •

= فانتازيا كروماتيكية ، فيوج •

= المتتابعات الانجليزية •

= المتتابعات الفرنسية •

= الابتكارات (Invention) •

= سوناتات الفيولينة •

= كونشرتوات للفيولينة •

= الجزء الأول من الكلافيير المعدل عام ١٧٢٢ •
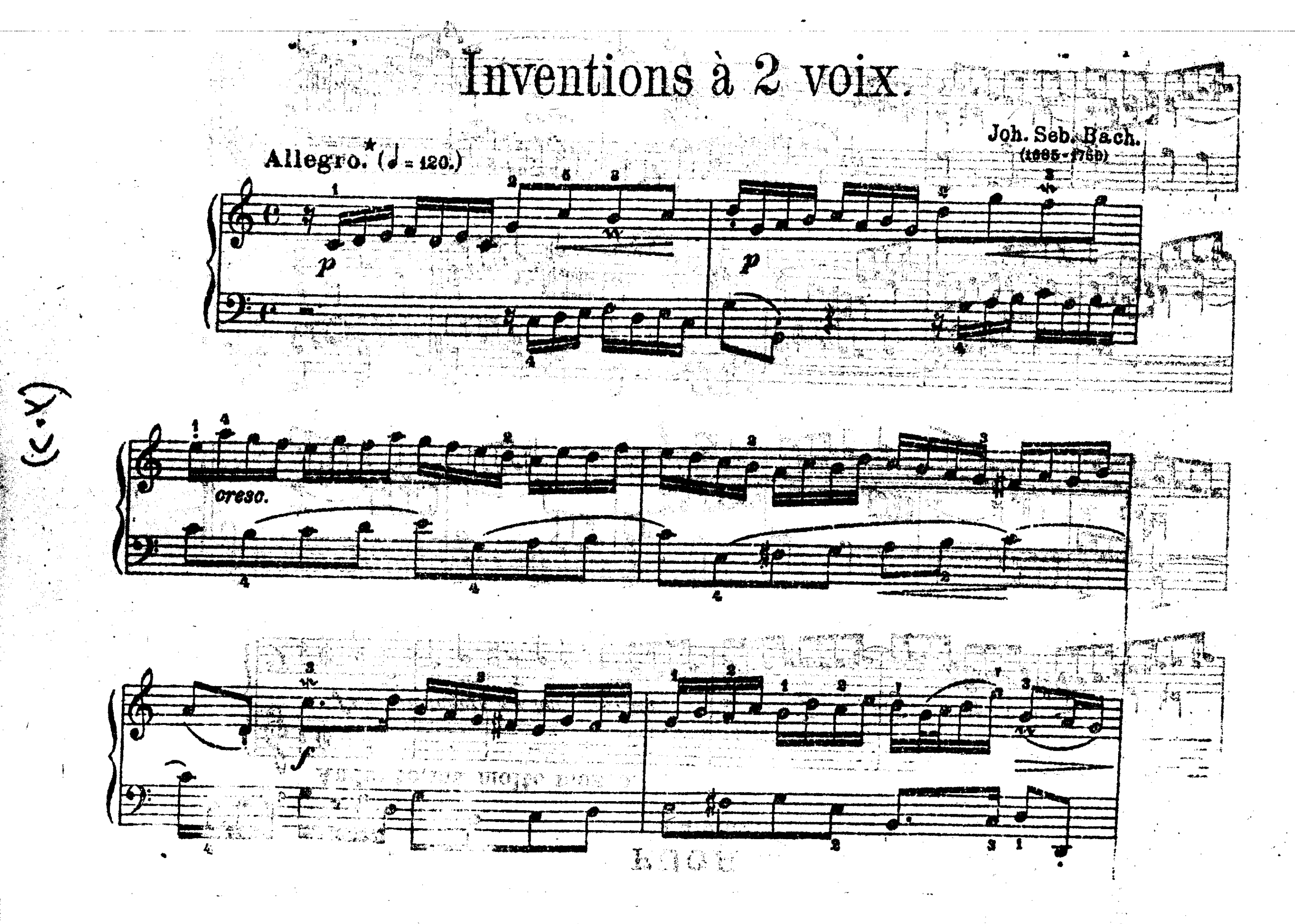
= فى فترة ليبزج (١٧٢٣ ـ ١٧٥٠)
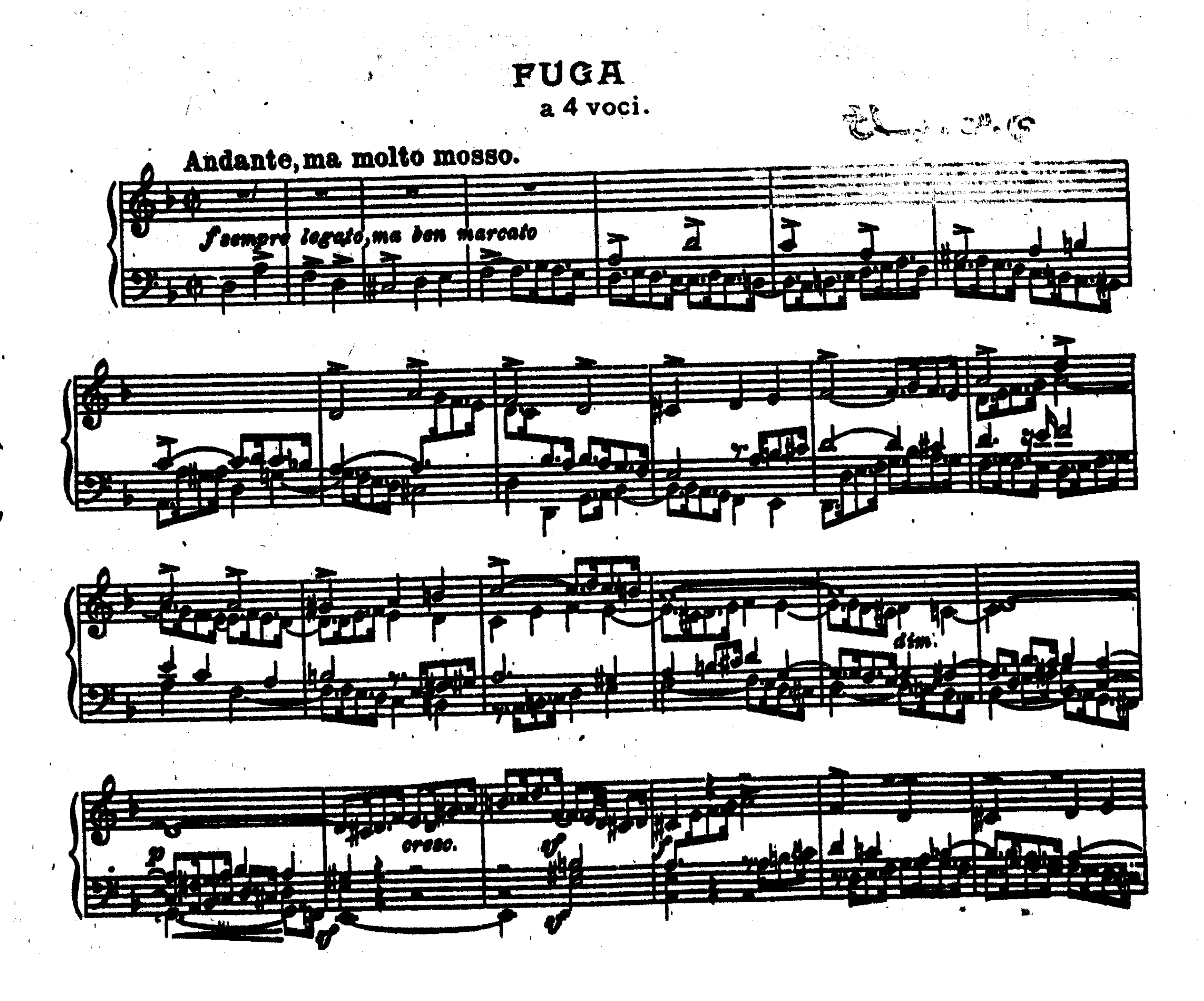
= باسيون ، آلام المسيح إنجيل يوحنا عام ١٧٢٣ •

= باسيون آلام المسيح إنجيل متى عام ١٧٢٩ ٠
= باسيون آلام المسيح إنجيل مرقص عام ١٧٣١ ٠
= تمارين للكلافيير ، أربعة أجزاء (١٧٣١ ـ ١٧٤٢) ٠
= أوراتوريو عيد الميلاد ٠
= قداسات متعددة ٠
= الكونشرتو الايطالي ٠
= أوراتوريو الفصح ٠
= الجزء الثاني من الكلافيير المعدّل عام ١٧٤٢ ٠
= القربان الموسيقي ٠
= فن الفيوج ٠
= ستة موتيتات ٠
= كانتاتات عديدة ٠

Inventions à 2 voix.

Joh. Seb. Bach.
(1685-1750)




FUGA
a 4 voci.
Andante, ma molto mosso.
f sempre legato, ma ben marcato
dim.
cresc.



باخ

جـــورج هـــانـدل (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩)

وُلِد ـ جورج فردريك هـانـدل ، فى ـ هاله ـ وهى مدينة صغيرة فى وسط المانيا ، وتلقى ـ هاندل تعليمه الموسيقى على غير رغبة والده، وتدرب تدريبا موسيقيا كاملا على يد أفضل عازف أورغن فى تلك المنطقة سمحت به ظروفه المتواضعة ، وكان إعتراض والده على إحتراف الموسيقى ، خوفه عليه كألمانى طيب لا يرضى بما يُشاع عن الموسيقى والموسيقيين الأجانب حينذاك .

تعلم ـ هاندل العزف على الأورغن والهاربسكورد والفيولينة والأوبوا منذ البداية ، وقد أكسبه مُعلمة (زاخاو) الدراية على مختلف أساليب وخبرات الكتابة البوليفونية مثل : الكونتربوينت والكانون والفيوج ، إلى جانب تمتعه بقدر طيب فى صباه من الممارسة الموسيقية فى الكنيسة البروتستانتية ، وهو ما وضعه فى أعين نقاده من معاصريه كطفل معجزة .

فى عام ١٦٩٦ ، وعندما كان فى الحادية عشرة من عمره ، ذهبوا به إلى برلين حيث أثار الاهتمام به لدى المؤلفين الايطاليين، حيث رُويت عنه الأقاويل المثيرة، وعن كونه طفل موسيقى معجز ، كما تعلق بالايطاليين وموسيقاهم وهو ما سيكون له من تأثير هام على مستقبله الموسيقى وأسلوبه فيما بعد .

وفى عام ١٧٠٣ ، وبعد وفاة والده ببعض الوقت، عُين فى وظيفة عازف أورغن بإحدى الكنائس فى مدينة ـ (هاله) وإن كان لم يقنع بتلك الوظيفة طويلا ، فقد ذهب إلى ـ هامبورج ـ حيث بدأ إتصاله وتعرفه على فن الأوبرا ، حيث كانت هامبورج ـ هى المركز الهام الأول للأوبرا الألمانية ، التى كانت تقف فى مواجهة الأوبرا ذات العراقة

الايطالية ، وفى هامبورج ، إلتقى ب . راينهارت كايزر - وهو فى قمة شهرته ، كما تعرف على الموسيقيين الشبان أمثاله مثل : ماتيسون ، تيليمان ، اللذان قُدّر لهما أن يُهيمنا على الحياة الموسيقية فى المانيا خلال النصف قرن التالى .

وقد حرص هاندل على أن يتعلم وهو فى هامبورج كل ما يمكن أن يتعلمه عن فن الأوبرا ، وفى عام ١٧٠٥ عُرِضَت أولى أوبراته ، وهى أوبرا (آلميرا ونيرون) على مسرح الأوبرا بها ، ولكن لم يكن نجاح أوبراته كاملا ، ولكنه كان كافيا ليثبت مقدرته الموسيقية على الأقل ، وإن كانت السبيل لمضايقته وإعطاء الفرصة للحاقدين والكائدين من زملائه ، وعندما أحس بأنه إكتفى وحصل على ما أراد من هامبورج ، توجه إلى إيطاليا حيث إندمج تماما فى الحياة الموسيقية فى المدن التى زارها هناك ، فقد لحن أوبراته فى فلورانسا ، وفى روما كتب كانتاتات ومقطوعات أخرى من موسيقى الصالون ، وأصبح عضوا فى الاكاديمية الموسيقية الايطالية بروما ، كما تقابل بالمؤلف الموسيقى - دومينيكو إسكارلاتى - فى نابولى ، ولما عاد إلى روما كتب هناك أوراتوريو - البعث - كما تعرف على المؤلف - كوريللى - ثم ذهب إلى نابولى حيث كتب أوبراه (أجريبينا) - التى احرزت نجاحا كبيرا فى البندقية (فينيسيا) .

ولقد كان لرحلة - هاندل - إلى إيطاليا فضلا كبيرا فى توثيق صلة هاندل بالموسيقى الايطالية عامة والأوبرا وموسيقى الآلات الايطالية ، والتعرف على أصول تلك النوعيات بالأسلوب الايطالى فى فترة من أهم وأنشط فتراتها ، حيث كان آل - إسكارلاتى موكوريللى وغيرهم من الأسماء اللامعة يُوجّهون مصير الموسيقى حينئذ .

وكان وصول - هاندل - الألمانى الشاب إلى إيطاليا وهو مغمور تلقى خبرته الموسيقية فى مدارس الشمال ، ثم عاد منها مؤلفا

نال النجاح ولمع فى بلاده ، بعد أن نجح فى البلد التى يعتبرها الناس معقل الموسيقى وأمها ، وأتقن الأساليب والأصول الموسيقية من منبعها كما أن الايطاليين لاحترامهم لمواهبه، رحبوا به فى روما ، رغم مذهبه اللوثرى الذى ظل عليه ولم يُغيره .

ولما عاد إلى هانوفر - تعرف على مدير الموسيقى الايطالى فى بلاط الحاكم فى هانوفر ، وهو الموسيقى (أجوستينو ستيفانى) ، والذى إعتزل بعد عودة - هاندل - عام ١٧١٠ إلى هانوفر ، وعُيِّن فى نفس الوظيفة - مدير الموسيقى بالبلاط - ولكنه لم يلبث أن حصل بعد ذلك مباشرة على تصريح بالسفر إلى إنجلترا التى رَغِب فى التعامل مع موسيقاها وموسيقييها وجمهورها .

هاندل فى انجلترا

بعد وفاة - پرسل - الانجليزى فى عام ١٦٩٥ ، لم يَبزُغ من بين الموسيقيين الأنجليز عبقرية واحدة جديدة ، وترتب على ذلك أن - بدأت تعتمد إنجلترا على إيطاليا فى مجال الموسيقى إعتمادا كاملا وكانت الأوبرات الانجليزية فى حياة - پرسل - غالبا ما تُغنَّى باللغة الانجليزية ، ولكن بدأت بعد موته هجمة إيطالية فى إنجلترا تمثلت فى تقديم الفنانين الايطاليين الحفلات الغنائية بالايطالية، ومن أعمال الموسيقيين الايطاليين كذلك حتى عام ١٧٠٣ ، كما بدأت فواصل الانترمتزو Intermezzi (وهو الاسم الذى يُطلق على المشاهد الهزلية فى الأوبرات الجادة) تُقدَّم للجمهور الانجليزى المحافظ الذى لم يتعود على ذلك فى أوبراته الانجليزية .

فى عام ١٧٠٥ ، كانت هناك محاولات جادة لترجمة الأوبرات الايطالية إلى اللغة الانجليزية ، ولكن فى ترجمة ركيكة عرجاء .

وأوزان خارجة عن إيقاع النغمات فى اللحن الأصلى للأوبرا ، وذلك كان بسبب الاختلاف بين أوزان وتقطيع كلمات أشعار الأوبرات فى كل من اللغتين الايطالية والانجليزية ، ومع ذلك تزايد الطلب على الأوبرات ، سواء الايطالية الخالصة ، أو الايطالية المترجمة ، وكان ذلك فاتحة لاستقرار الأوبرا الايطالية التام فى لندن ، وهكذا أُعِدَّ مسرح الأحداث وأعدت الظروف نفسها لاستقبال - هاندل - فى إنجلترا .

ففى مطلع عام ١٧١١ ، قُدِّمت أوبرا (رينالدو) ، أول أعمال - هاندل - الأوبرالية فى إنجلترا ، وكان لها تأثيرا ونجاحا كبيرا ، وإعتبر مؤلفها أعظم موسيقى فى عصره حينذاك .

وأوبرا - رينالدو - لم تظهر عبقرية - هاندل كمؤلف فقط ولكنها كانت نقطة تحول فى طريق تطوير الموسيقى فى إنجلترا نفسها ، وكان - هاندل - يقوم بالعزف بنفسه على الهاربسكورد فى أثناء العروض الأولى لتلك الأوبرا ، حيث كان يُسحِر المستمعين من الانجليز بخفة أنامله ومرونتها لاحتوائها على أجزاء لامعة ، ومع ذلك فقد إستمد - هاندل - من تلك الفقرات الرشيقة أجزاء لدروس عزف آلة الهاربسكورد وكونشرتوات الأورغن .

وقد كانت إقامة - هاندل - الأولى فى إنجلترا قصيرة ، إذ سرعان ما عاد إلى - هانوفر - ليُمارس أعباء وظيفته كمدير للموسيقى فى القصر ، غير أن هانوفر - لم يكن فيها دار للأوبرا ، لذلك فقد سَئِم من الحياة الموسيقية المحددة فى تلك العاصمة الاقليمية ، وبناء على ذلك إتخذ - هاندل - لندن مرة ثانية مقرا لاقامته منذ ذلك الوقت فى عام ١٧١٢ ، وأصبحت لندن مقره الدائم فيما بعد .

وكانت أولى أعماله بعد عودته إلى إنجلترا ، هى أوبرا (Pastor Fido) التى فشلت ، ولكن الأوبرا التالية لها عوضته

عن ذلك الفشل ، وبعدها لم يكتب شيئا حتى عام ١٧٢٠ ، حيث عين مديرا للموسيقى لدى الدوق - تشاندورس - حيث كتب له كثيرا من المقطوعات الكورالية والمعزوفات ، كما بدأ الاتصال بالاكاديمية الملكية للموسيقى التى أنشئت حديثا حينذاك ، وذلك لإحياء فن الأوبرا وبعدها قام برحلات الى دول أوروبا الأخرى بحثا عن المغنين لهذا المشروع الجديد ، وعند عودته أعاد تنظيم جهود الأكاديمية وألف لها أوبرا (رادامستو) التى قدمت فى موسمها الأول . وفى الموسم التالى ظهر - بونوتشينى - مؤلفا جديد للأوبرات لينافس - هاندل - وليكون سببا فى بداية المتاعب له .

الأوراتوريو عند هاندل

مع أن - هاندل - إستمر يكتب الاوبرات حتى عام ١٧٤٥ ، إلا أنه لم يحقق نجاحا كاملا فيها بعد ذلك ، وبعد أن كانت المتاعب مع المغنين والجمهور والدائنين تكاد تقضى على نجاح كل موسيقى فى تلك الفترة ، لذلك لم يتم له النجاح الكامل إلا بعد أن هجر كتابة الأوبرا الايطالية وتحول إلى كتابة الأوراتوريوهات بالانجليزية ، وهو الشيء الذى كتب له الخلود وإشتهر به أكثر من كتاباته للأوبرات ، ذلك رغم أن كتاباته للأوبرات كانت فى الواقع نتاجا عبقريا ، غير أنها لم تعمر وإحتجبت كغيرها من أوبرات معاصريه ، الذين عانوا مثله من نفس تلك الظروف ، ومن نفس الأسباب ، بينما كانت أوراتوريات هاندل - هى التى ألهبت الجماهير مباشرة ، وكانت الوسيلة المناسبة والملائمة لتقاليد الغناء الأنجليزى بالرغم من أنها من تأليف موسيقى ألمانى على الطريقة الايطالية .

ولم تبدأ مؤلفات - هاندل - الكورالية باللغة الانجليزية فجأة مع مؤلفاته للأوراتوريو ، فمنذ عام ١٧١٣ ، كان قد لحن



هاندل

اسا ماما ، كما أنه فى فترة عمله مديرا للموسيقى عند دوق مقاطعة
تشاندورس - لحن عددا من الأناشيد الدينية (Anthem) إلى
جانب أوراتوريو واحد على الأقل هو (إستر Esther) ولكن بعرض
أوراتوريو (المسيح Messiah) عام ١٧٤٢ ، فى دبلن - أولا ثم
فى لندن - بعد ذلك ، وقد إتخذ الأوراتوريو صفة الشكل الموسيقى
القومى فى إنجلترا ، وبعد محاولاته الأخيرة فى مجال الأوبرا فى موسم
١٧٤٤ - ١٧٤٥ ، كرّس - هاندل - جهوده تماما للأوراتوريو .

وقد ركز - هاندل - كل خبراته الموسيقية الأوبرالية
الواسعة فى الأوراتوريو ، فالآريا والريستاتيف تتناول فى الأوراتوريو
بنفس الطريقة كما فى أوبراته ، والفرق الكبير بين الأسلوبين هو
إستعمال اللغة الانجليزية فى الأوراتوريو، وقد جعل للكورس دورا كبيرا
فى الأوراتوريو عنه فى الأوبرا ، ومما هو جدير بالذكر فى هذه النسبة
أن الأوراتوريو الانجليزى لم يستخدم أصوات غنائية مصطنعة ، وهى
التى كانت من خصائص الأوبرا الايطالية (غناء أدوار السيدات بأصوات
الرجال الطواشى) .

كما ورث - هاندل - الأساليب الكورالية على مختلف مدارسها
فقد تعرف فى تدريبه المبكر على أساليب الكتابة الكورالية للمؤلفين
البوليفونيين من أهل الشمال ، وكذلك أسلوب المؤلفين الرومانيين
(أهل روما) الدينيين ، هذا إلى جانب كونه مؤلفا للأوبرا الايطالية
أصلا ، كما أنه بإعتباره مؤلفا للآلات ، لم يكن مطلعا على أساليب
التأليف للأورغن للشمال أو الجنوب على السواء فحسب ، بل كان
خبيرا بإمكانيات كل آلات الأوركسترا أيضا ، وأخيرا فإن - هاندل - بكل
عمقه الانسانى ، قد تمكن بعبقريته من أن ينقل للمستمع فى تلحينه

لنصوص الأوراتوريو تجسيما وتجسيدا للمواقف والعواطف الانسانيــة أضفى على تلك الأعمال صدقا دراميا كافيا ووافيا ٠

أعمال هانــــدل الموسيقية

أثمرت حياة ـ هانـدل ـ عن عدد كبير من المؤلفــات والأعمال الموسيقية منها :

= إثنين وعشـرون أوراتوريــو ٠
= سـبع وأربـعون أوبــرا ٠
= عددا لاحصر له من التأليفات الغنائية والأناشيد Anthem والمقطوعات الكورالية الدينية ٠
= مؤلفات آلـية بينها عمله الأكثر شـهرة (موسيقى الماء ـ Water Music وكونشرتوات للأورغـن ، وسـوناتات ، إلى جانب كونشرتوات لمجموعة مختلفة من الآلات شديدة التنوع ٠

وهكذا فقد كان ـ هانـدل ـ يُمثِل شخصية الموسيقى الذى بلغ الشهرة الكبيرة ليس فى بلده ـ ألمانيا فقط ، ولكنه يُعتبر موسيقيا دوليا : ألمانيا إنجليزيا وإيطاليا ، بشكل أكثر من مؤلفى عصره ، وهو العصر الذى إتخذت فيه الموسيقى وجهتين رئيسيتيــن ، الأولى إلى الشمال حيث إزدهر الفن الكونترابونتى للكورال والآلات ، والثانى إلى الجنوب حيث كان هناك عنصرا هاما مساعدا هــــو الأساليب الهومو فونية فى الأوبرا بجانب البوليفونية الكنتربونتية ولقد تكاتفت الوجهتان والأسلوبان معا ليعملا سويا متآلفين على خلق وتكوين شخصية ـ هاندل ـ الموسيقية ، وكان نتاج ذلك كله واضحــا

فى أعماله لفن الأوراتوريو ، الذى بزغ وإزدهر على يد هاندل ·

نهاية حياته

بعد أن تجاوز هاندل سن الخمسين ، توالت عليه أحداث الزمان وهمومه الكثيرة ، وحل به المرض والافلاس وفشل مؤلفاته فى العروض الجديدة لها ، ورغم ذلك فلم ييأس ولم يجعل حياته تفقد ما فيها ، كما تعاون فريق من أصدقائه ومحبيه على إقامة حفل موسيقى كبير لصالحه ، إستطاعوا به أن يجمعوا مبلغا كبيرا من المال ، مما أعاد له شبابه وروحه ، بعدها أصابه العمى ، ولكنه لم يكن يتوقف عن العزف ، بل ظل يعزف إلى أن توفى يوم الجمعة السادس عشر من إبريل عام ١٧٥٩ ·

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxxxxxx

xxx

أهم مؤلفي عصر الباروك

جوليو كاتشيني	ايطالي	(١٥٥٠ ـ ١٦١٨)
أميليو كافاليري	"	(١٥٥٠ ـ ١٦٠٢)
جيوفاني جابريللي	"	(١٥٥٧ ـ ١٦١٢)
يان بترسون سفيلنيك	هولندي	(١٥٦٢ ـ ١٦٢١)
جاكوبو بيري	ايطالي	(١٥٦٢ ـ ١٦٣٣)
كلاوديو مونتفردي	"	(١٥٦٨ ـ ١٦٤٣)
فرسكو بالدي	"	(١٥٨٣ ـ ١٦٤٣)
هاينريش شوتس	الماني	(١٥٨٥ ـ ١٦٧٢)
جان جاك شامبونيير	فرنسي	(١٦٠٠ ـ ١٦٧٠)
بترو كافاللي	ايطالي	(١٦٠٢ ـ ١٦٧٦)
جياكومو كاريسمي	"	(١٦٠٤ ـ ١٦٧٤)
يوهان فروبرجر	الماني	(١٦٠٥ ـ ١٦٦٧)
انطونيو تشيستي	ايطالي	(١٦٢٣ ـ ١٦٦٩)
جان باتيست لوللي	فرنسي	(١٦٣٢ ـ ١٦٨٧)
برناردو باسكويني	ايطالي	(١٦٣٧ ـ ١٧١٠)
ديتريتش بوكستهوده	الماني	(١٦٣٧ ـ ١٧٠٧)
الساندرو ستراديللا	ايطالي	(١٦٤٢ ـ ١٦٨١)
جيوفاني فيتالي	"	(١٦٤٤ ـ ١٦٩٢)
هاينريش بيبر	الماني	(١٦٤٤ ـ ١٧٠٤)
جون بلو	انجليزي	(١٦٤٨ ـ ١٧٠٨)

اركانجلو كوريللي	ايطالي	(١٦٥٣ ـ ١٧١٣)
يوهان باخليل	الماني	(١٦٥٣ ـ ١٧٠٦)
الكساندرو اسكارلاتي	ايطالي	(١٦٥٩ ـ ١٧٢٥)
هنري بورسيل	انجليزي	(١٦٥٩ ـ ١٦٩٥)
جوزيبي توريللي	ايطالي	(١٦٦٠ ـ ١٧٧٨)
يوهان كوناو	الماني	(١٦٦٠ ـ ١٧٢٢)
فرانسوا كوبران	فرنسي	(١٦٦٨ ـ ١٧٣٣)
راينهارد كايزر	الماني	(١٦٧٤ ـ ١٧٣٩)
انطونيو فيفالدي	ايطالي	(١٦٨٠ ـ ١٧٤٣)
يوهان ماتيسون	الماني	(١٦٨١ ـ ١٧٦٤)
جورج تيليمان	"	(١٦٨١ ـ ١٧٦٧)
فيليب رامو	فرنسي	(١٦٨٣ ـ ١٧٦٤)
يوهان سباستيان باخ	الماني	(١٦٨٥ ـ ١٧٥٠)
دومينيكو اسكارلاتي	ايطالي	(١٦٨٥ ـ ١٧٥٧)
جورج ف . هاندل	الماني	(١٦٨٥ ـ ١٧٥٩)
جوزيبي تارتيني	ايطالي	(١٦٩٢ ـ ١٧٧٠)
جيوفاني بورجوليزي	"	(١٧١٠ ـ ١٧٣٦)

التحـول مـن البـاروك
الـى
الكـلاسيكيـــة

التحول إلى الكلاسيكية

مقدمـــــة

في الوقت الذى بلغت فيه موسيقى عصر الباروك قمتهـــا في أعمال كل من ـ جورج هاندل (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩) ، ى٠ س٠ بـاخ (١٦٨٥ ـ ١٧٥٠) بطابعه وخصائصه المتميزة ، التى تتمثل فـــى التنميق والزخرفة والتزويق الزائد عن الحد ، إلى جانب التكلـف الفنى والتعقيد فى الصياغة والكثافة البوليفونيـة ٠

قبيل منتصف القرن الثامن عشر ، ظهرت في أوروبا عدة تيارات موسيقية جديدة وأساليب فنية مستحدثة أصبحت توجـــه حركة التطور الموسيقى ، أى قبل وفاة ـ باخ الأب ـ بعشرة سنوات تقريبا ، إنعكاسـا لما طرأ على المجتمع الانسانى فـى أوروبــا من تغييرات سياسيـة وإجتماعية كان لها أثرها المباشر علـــى الفنون وخصوصا الموسيقى ، وهو ما كان حافزا لمواكبة تلك الظروف والتحولات ، فى محاولة لخلق أشكال فنية جديدة تتناسب مع ملامـح تلك التطويرات ٠

وهذا التجديد لا يمكن أن يكون له شكلا نهائيا دفعـــة واحدة ، ولكنه يأتى متدرجا ويأخذ عادة فى البداية إتجاها ولونـا فرديا حتى يتبلور ويستقر مع مرور الوقت على شكل معين ، يكون هو الأساس لمدرسة فنية جديدة لها طابعها ولونها الخاص المتميز ٠

ومن الطبيعى أن تأخذ تلك المحاولات فترة زمنية ليسـت قصيرة وبشكل تدريجى ، حتى تتضح ملامح وحدود الأسلوب الجديد ، الا أنه كانت هناك قوى وعوامل لها أهميتها منذ التجارب الأولـــى

لجماعة الكاميراتا ، ساهمت كلها أيضاً في هذا التحول الجديد الهام في تاريخ تطور الموسيقى العالمية ٠

وكانت موسيقى عصر الباروك ذات الأسلوب البوليفونى المتميز ، والتى بلغت القمة فى أعمال ومؤلفات العظيمين : باخ ، هاندل - قد أصبحت فى نهاية عصر الباروك فى متناول آذان الطبقات الوسطى البرجوازية التى كانت فى حاجة هى الأخرى لامكانيات الاستماع والتذوق الموسيقى خارج الكنيسة ، وخارج قصور النبلاء الذين لم يكونوا يستطيعون مشاركتهم فى حياتهم الاجتماعية ، فكل طبقة من الطبقات كانت تعيش فى معزل عن الأخرى ، وبالتالى لم تكن هناك قبل ذلك موسيقى تناسب كل الطبقات ، فما يقدم فى قصور النبلاء من الموسيقى الجادة والمنزلية الأرستقراطية ، كانت لا تناسب الطبقات المتوسطة والشعبية والأدنى ، كذلك فإن الموسيقى التى تهم هذه الطبقات الاجتماعية المتوسطة تلقى الازدراء والتجاهل من طبقة النبلاء ٠

ونتيجة للأحداث السياسية والاجتماعية والتاريخية التى هزت أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر ، خاصة الثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر (عام ١٧٨٩) التى قضت على العالم الأرستقراطى المحب للمتعة الغارق فى الملذات ، مُحب الفنون تأنقا فى نفس الوقت الذى تعرضت فيه الكنيسة للضعف نتيجة للمفاحنة بين الطوائف من اليسوعيين والجانسيين والمعتدلين ، بينما جاع الفقراء وحققت الطبقة المتوسطة البرجوازية الثراء وتحفزت للحصول على المكاسب الاجتماعية والسياسية التى حققتها ، وفى نفس الوقت كان الفلاسفة والاخلاقيون يزيدون اللهب بينهم إشتعالا

وتتوالى التيارات الفكرية لتتجاوز الحدود القومية لكل دولة إلى كل أوروبا ، حيث تعالت النداءات للعودة للطبيعة .

وهكذا زادت أهمية الطبقات المتوسطة وحدث نوع من التقارب بين الطبقات إجتماعيا إلى حد ما ، مما دعى إلى ضرورة إيجاد ألوان جديدة من الموسيقى أقل التزاما بالأسس الصارمة للبوليفونية التقليدية التى كانت سائدة فى عصر الباروك عندما توفى الملك لويس الرابع عشر ١٧١٥ ، وكان قد تحوّل الأسلوب الفخم الرصين الباروكى إلى إتجاهين :-

أولا - أسلوب الروكوكو وهو الأسلوب الذى ذابت فيه الفخامة والرصانة إلى الخفة والرقة والرشاقة ، مع الاحتفاظ بجو القصور وروح الزخرفة الباروكية ، وقد ظهر الأسلوب هذا فى بداية الأمر فى المؤلفات التى كُتبت لآلة الكلافسان فى فرنسا (الهاربسكورد) خصوصا فى أعمال - فرانسوا كوبران بأسلوبه المنمق المليئ بالزخارف والحليات اللحنية ، ثم إنتقل هذا الأسلوب بعد ذلك إلى ألمانيا .

وقد عرف هذا الأسلوب بإسم (إستيل جالان - Style Galant) الذى يعتمد على الصياغة اللحنية الموجزة والايقاعية البسيطة البراقة والهارمونية الأولية للتآلفات الأساسية ذات - القفلات والكليشيهات المدرسية المعروفة المحفوظة ، وهو ما عُرف بالأسلوب المتأنق الظريف ، وقد إشترك أسلوب الجالان - الموسيقى مع طراز الروكوكو المعمارى فى زخرفته المليئة بالحليات ، وقد وَجد هذا الأسلوب مجاله الواسع فى الموسيقى

الآلية أكثر من الموسيقى الغنائية والمسرحية وإنتشر فى ألمانيا وفى إيطاليا .

ثانيا - الأسلوب الحساس وهذا الأسلوب عبر عنه الألمان بمصطلح Empfindsamkiet ، وليس له فى الحقيقة تعريف وإسم مناسب واضح ، وهو اللون الذى إتبعه البرجوازيون الذين يميلون إلى البساطة والوضوح ، وإلى التركيز والاهتمام بالجوهر الروحى والأحاسيس الانسانية ، وفيه تخلى معتنقوه من الموسيقيين عن إستعمال أغلب نوعيات الحليات فى الموسيقى ، عدا الأبوجياتوره Oppoggiatura ، التى سُمّيت بعد ذلك بـ تنهيدة مانهايم ، وقد كان مجال هذا الأسلوب واضحا فى موسيقى المسرح أكثر منه فى موسيقى الآلات خاصة فى إنجلترا .

xxxx ==================== xxxx

وقد أدار كل من الأسلوبين السابقين ظهره للبوليفونية الصارمة التى سادت الجيل السابق ، لذلك سعى الأسلوبين إلى المزيد من الخفة والمرونة ، وجعل اللحن الميلودى هو محور الاهتمام دون عناية كبيرة بخط الباص .

وكان من السهل فى النصف الأول من ذلك القرن (١٨) وضع المؤلف الموسيقى - كوبران - الفرنسى ممثلا لأسلوب موسيقى - الجالان ، فى مقابل الأوبرات البالاد والأغانى الألمانية (الليد) ممثلة للأسلوب البرجوازى الحساس .

أما فى النصف الثانى من نفس القرن ، أصبح من العسير تقسيم فنانى ذلك العصر إلى أى من الاتجاهين ، فقد كان الجميع

تقريبا يميلون إلى الاستلهام من حيوية وروح كُلا من الاتجاهين ، ويُحاول كل منهم أن يدمجهما معا بشكل ما ، كُل بطريقته الخاصة ومن خلال هذا الاندماج بين الأسلوبين ، كان التحول إلى الأسلوب الكلاسيكى ، والذى تمثل فى مؤلفات - هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) ثم - موتسارت (١٧٥٦ - ١٧٩١) ، ثم - بيتهوفن - فى أعماله المبكرة ، ولكن كان هناك أساتذة من الموسيقيين العظام مهدوا إلى التحول للكلاسيكية بإنتاجهم الفنى الرائد المتميز ومن أهمهم نذكر :

١ - كريستوفر جلوك ، فى مجال الأوبرا .

٢ - كارل فيليب باخ ، فى مجال تحديد أسلوب مؤلفات آلة البيانو ، وفى صياغة قالب السوناتا .

٣ - يوهان شتاميتز ، فى مجال السيمفونية والأداء الفنى الأوركسترالى .

ومن المفيد توضيح أهم الأسباب التى أدت إلى ظهور التيارات الفنية التى أدت إلى التحول التدريجى من طابع وروح وجماليات الباروك إلى الكلاسيكية وذلك على النحو التالى :

١ - كان تدهور فن الأوبرا فى إيطاليا قرب نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، نتيجة لسيطرة ورغبات المغنين والمنتجين جريا وراء كسب رضاء الجماهير ، على حساب مؤلفى الأوبرا ، وهو ما أدى إلى انحدار مستواها إلى عمل جاف متكلف بلا معنى وبلا روح وهو ما أطاح بالصدق والحس الدرامى ، كما كان لها تأثيرها المباشر على الأوبرا الفرنسية والألمانية ، مما دعى إلى البحث عن وسيلة للاصلاح فى حقل

الأوبرا تحتشعار (الطبيعة ـ البساطة ـ الانفعال).

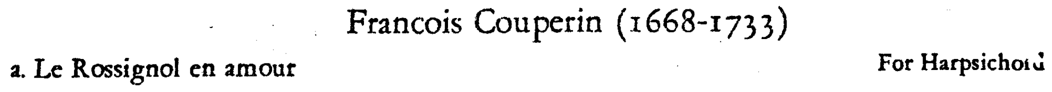
٢ ـ تزايد الرغبة فى الاتجاه إلى البساطة الفنية الميلودية والبُعد عن الكُتل البوليفونية التى كانت سائدة فى موسيقى عصر الباروك •

٣ ـ إنتشار إستخدام آلة البيانو فى أوروبا ، والتى تلافوا فيها عيوب آلات ـ الكلافيكورد والهاربسكورد ـ لتُنتَج آلة البيانو فورتى ـ المتعادلة ذات الامكانيات التلوينية والصوتية والتكنيكية الجديدة ، ومحاولة الموسيقيون إبراز إمكانيتها فى شتى أنواع التأليف الموسيقى •

٤ ـ تأصل مؤلفة السوناتا للآلة المنفردة أو الثلاثية التى إستطاعت أن تتربع على عرش المؤلفات الآلية الانفرادية ، بعد أن زحزحت مؤلفة ـ الفيوج ـ عن عرشها التقليدى فى عصر الباروك •

٥ ـ كان لتطور إمكانيات الآلات الموسيقة وتحسينها ، ما دعى إلى مسايرة وتطور أسلوب التأليف الموسيقى والتوزيع الأوركسترالى عامة ، وهو ما دعّم الامكانيات الفنية لها أمام المؤلفين الموسيقيين •
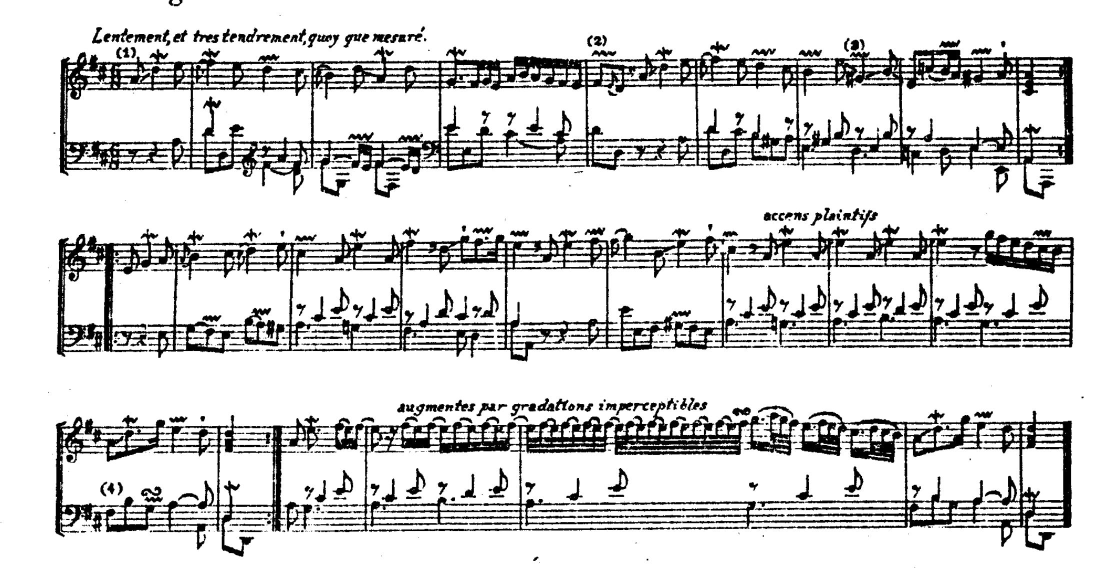
٦ ـ ظهور آلات موسيقية أكثر تطورا أضافت إستخدامات فنية جديدة وإمكانيات لونيّة وصوتية أوسع أمام المؤلفين ، إلى جانب إدخال الكثير من التعديلات الفنية فى تصميم الآلات الموسيقية مما أدى إلى التغيير فى طبيعة صوتها ، وتطور إمكانيات الأداء عليها ، مثل إستخدام آلة الفلوت الجانبية بلونها الصوتى البرّاق ، بدلا من الفلوت الرأسية ـ الريكورد ـ •



Francois Couperin (1668-1733)

a. Le Rossignol en amour
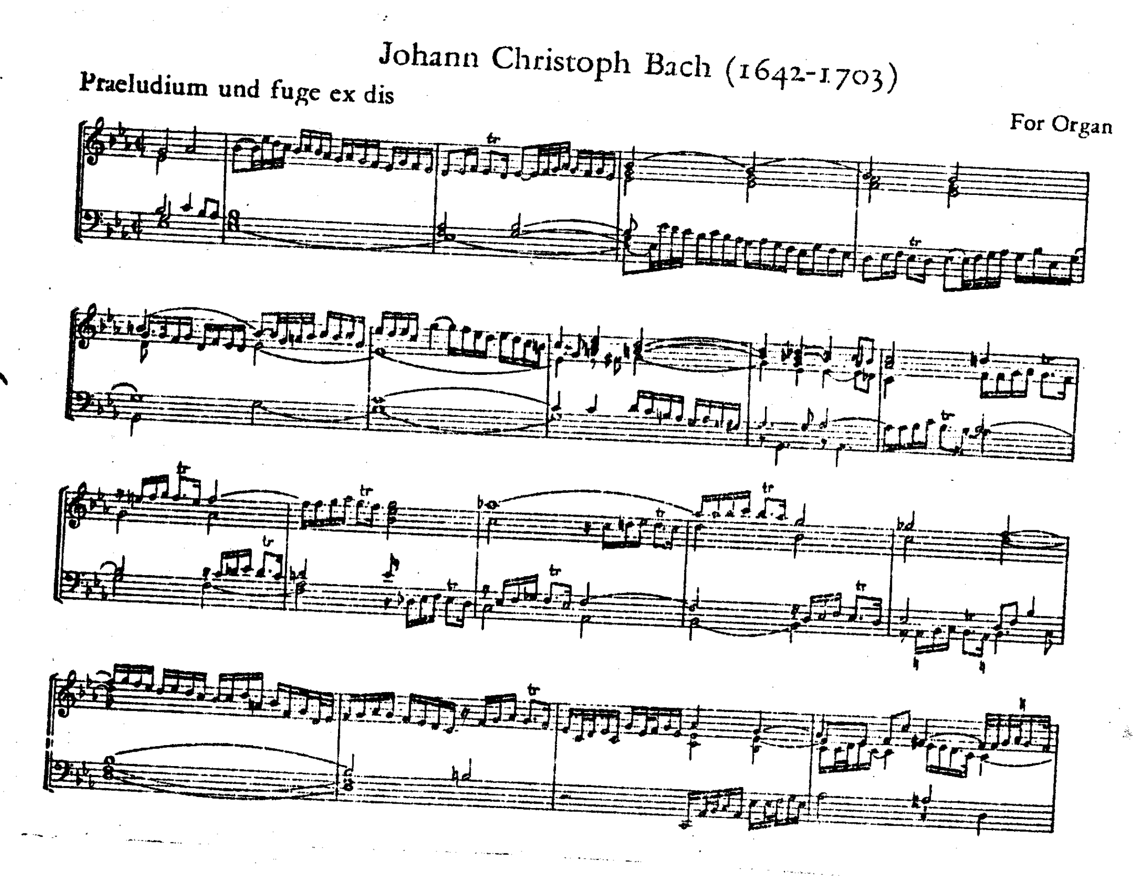
For Harpsichord



Johann Christoph Bach (1642-1703)

Praeludium und fuge ex dis

For Organ



٧ـ إكتشف المؤلفون الموسيقيون تدريجيا ضرورة الاهتمام بوظائف الميلودية والهارمونية الجديدة ، وإعتبارها دعائم كافية للصياغة الموسيقية Form ، وإبتعادا عن التكتيل والتكثيف الصوتى للبوليفونية التى كانت من أهم جماليات العصر السابق والتى إعتُبِرت أساسية فى خلق الصيغ الموسيقية .

وقد بدأ التحول الموسيقي الجديد يبرز تدريجيا فى العناصر المستحدثة التى إستخدمها مؤلفون كثيرون مثل الفرنسيان ـ كوبران ، جان فيليب رامو ـ والايطاليون مثل ـ اسكارلاتى الأبن ـ والألمانى : جورج تيليمان ، بإسلوبهم المتميز بلغته الهارمونية الحديثة الجريئة ، وكذلك أبناء ـ باخ ـ الكبير الذين برز منهم ـ ش . ف . باخ (١٧١٤ ـ ١٧٨٨) ويوهان كرستيان باخ (١٧٣٥ ـ ١٧٨٢) .

وكانت العناصر المستحدثة فى موسيقاهم من زخارف لحنية ورقة ميلودية ولغة هارمونية بسيطة ناشئة عن عدم التمسك بالقواعد البوليفونية الصارمة وتَحَلُّله منها إلى حد ما كما أشرنا من قبل .

جان فيليب رامو (١٦٨٣ ـ ١٧٦٤)

يعتبر ـ رامو ـ من أهم مؤلفى القرن الثامن عشر فى فرنسا ، وإن كان قد ألف كثيرا من المقطوعات الدينية وقِطَع هامة لآلة الهاربسكورد ، إلا أن مؤلفاته للأوبرا والباليه كانت هى محور الاهتمام بين مؤلفاته الموسيقية المتعددة ، التى حاول فيها

الابتعاد عن الفخامة والرصانة المتوترة التى سادت عصر الباروك المتأخر ، لكى يُحقق الصدق الدرامى فى نفس الوقت الذى حاول فيه الابتعاد عن خفة أسلوب ـ جالان ـ وكان بهذا منفردا فى أسلوبه المتوازن سابقا لعصره حتى أن موسيقاه لم تجد القبول الكافى فى حياته .

ومن أهم أعمال ـ رامو ـ كتابه عن (رسالة فى الهارمونية عام ١٧٢٢) وهذا الكتاب يُعتبر مثالا لتفكير الرجل الفرنسى الذى يؤمن ويتمسك بالمنطق والفكر الذى يراه ضروريا للوصول إلى أهدافه ، ولا يؤمن بالتجربة والخيال ، لهذا كان لكتابه هذا أهمية كبيرة أثرت بالدرجة الأولى على الأجيال التالية من الموسيقيين .

دومينيكو اسكارلاتى (١٦٨٥ ـ ١٧٥٧)

اسكارلاتى الابن ، هو المؤلف الإيطالى الذى كتب المئات من السوناتات لآلة الهاربسكورد التى كان يفضلها ، ولكن بأسلوب تقدمى جديد بالنسبة لعصره ، فهى خفيفة نشطة قصيرة إلى حد ما ، ولكنها حرة الصياغة ومتغيرة السرعة ملائمة تماما لامكانيات وجماليات آلة الهاربسكورد بأربيجاتها وقفزاتها الجريئة ، وغير ذلك من مبتكرات العزف الحديث لآلات لوحات المفاتيح مثل تقاطع اليدين ... الخ .

وقد كتب اسكارلاتى ـ كذلك بعض الأوبرات كان فيها متأثرا بالأسلوب القديم ، إلا أنه لم يلتزم تماما بالأسلوب القديم البوليفونى الذى كان سائدا فى التأليف الموسيقى حينئذ .

Jean Philippe Rameau

"Sommeil," Rondeau tendre

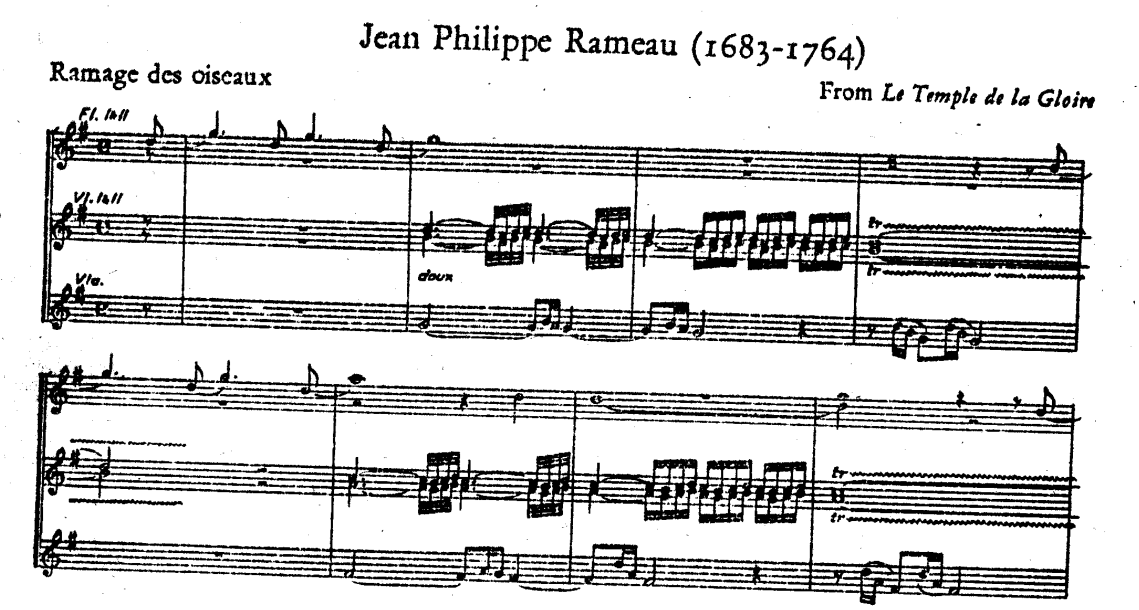
From *Dardanus*

VI.I.
VI.II doux
Vla.
Vlc.+ C.B.
(Tous sans clavecin)
(divisi)
plus doux
(unis)
moins doux
plus doux
moins doux
Fin.
1re Reprise
doux
plus doux
moins doux
Vla.
Vlc.+ C.B.

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Ramage des oiseaux

From *Le Temple de la Gloire*



جـورج فيليب تيـليمـان (١٦٨١ ـ ١٧٦٧)

ظهرت على يد ـ تيليمان ـ نقطة تحوّل كبيرة فى الأسلوب الباروكى فى ألمانيا ، كان لها أثرها الهام فيما بعد ، فقد ساير فى كثير من مؤلفاته الأولى الأساليب القديمة الروتينية التى سلكها معاصروه مثل ـ باخ ، هاندل ـ وغيرهم ، إلا أنه كان أكثر منهم تجديدا بالرغم من قدرته الفائقة وتمكنه من التأليف بالأسلوب الكنترابونتى ، فقد تخلى عن تلك البوليفونية الرصينة ، وإتخذ الأسلوب العصرى الحديث (حينذاك) أى أسلوب الجالان الهوموفونى ، ونجح فيه لدرجة أن مجموعته من قطع الموسيقى المنزلية المعروفة بـ موسيقى المائدة ـ لقت رواجا كبيرا حتى خارج ألمانيا ، كما حدث فى فرنسا .
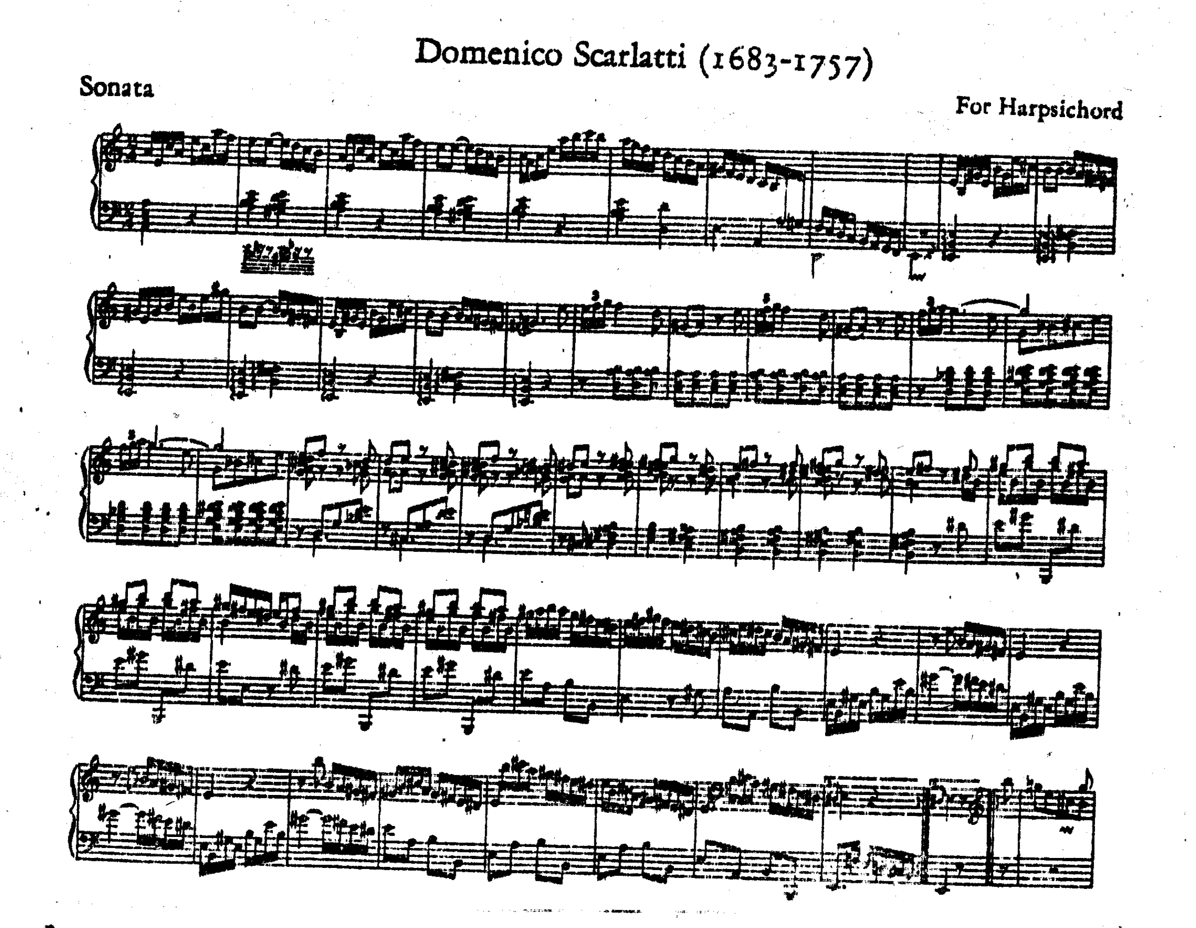
وقد نجح ـ تيليمان ـ فى خلق التوازن بين الأسلوبين البوليفونى الذى يعتمد على المحاكاة اللحنية ، ولكن بعد أن خلع عنه الوقار والثقل القديم بين الخطوط اللحنية الرشيقة البرّاقة ، كما أضاف كثيرا من إبتكاراته فى مجال إستغلال الامكانيات الفنية للآلات الموسيقية بأساليب وإستخدامات جديدة .

xxxxxxxxxxxxxxxxxx

Domenico Scarlatti (1683-1757)

Sonata

For Harpsichord



Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Sonata

First movement

For Flute, Violin, Violoncello,
and Harpsichord

Soave

Flauto traverso

Violino

Violoncello

Fundamento

الأوبـرا بعد البـاروك

وصلت الأوبرا الايطالية فى أواخر القرن السابع عشر إلى درجة من الجفاف والجمود ، خصوصا بعد أن ظلت الأساطير والقصص الخيالية هى المصدر الرئيسى والوحيد لمواضيع الأوبرا بعد أن هبط مستوى النصوص الشعرية بشكل كبير ، وتحوّلت الأوبرا إلى مجرد سلسلة من الألحان الجميلة المتفرقة غير المترابطة بالأسلوب النابوليتانى ، حيث طغت الأريات على باقى عناصر الأوبرا ، وأصبح للمغنين الفرديين سيطرة يفرضونها على المؤلفين الموسيقيين حتى يتاح لهم إظهار قدراتهم الصوتية والفنية فى الأجزاء الارتجالية (الكادينزات) على حساب الحبكة الدرامية للرواية ، محاولين أيضا كسب رضاء المنتجين والجمهور .

ومع مرور الوقت أصبح أسلوب الـ Bell Canto أى الغناء الجميل الصداح لا يكفى لإرضاء الجماهير والتغلب على مللهم بعد أن تعوّدوا على ذلك ، فكان أن إبتكروا تقليدا جديدا تمثّل فى إدخال بعض المسرحيات القصيرة الخفيفة بين الفصول الجادة للأوبرا أثناء إعداد المسرح للفصول التالية ، للتخفيف عن الجمهور سُمّيت بالفواصل Intermezzo ، وقد تطورت تلك الفصول وتحولت الى ما عرف بـ الأوبرا بوفا - Opera Buffa ، وهى تختلف عن الأوبرا كوميك الفرنسية ذات القصص والمواضيع الساذجة الفكاهية .

وقد إنتقل التنافس بين القديم والجديد فى حقل الأوبرا إلى الصراع بين أسلوب الروكوكو الصاعد الذى بدأ يحتل مكانة هامة فى عالم الموسيقى ، وبين الأسلوب القديم لعصر الباروك ،

الذى مضى عهده ، وكذلك الحرب بين الأوبرا الجادة من ناحية وبين الأوبرا بُوفّا - الايطالية والأوبرا كوميك الفرنسية من جهة أخرى .

وقد ظلت الأوبرا الجادة فى إيطاليا تعيش فى شكلها القديم التقليدى ، إلى جوار الأوبرا الهزلية ، وفى فرنسا كذلك عاشت الأوبرا الجادة إلى جانب الأوبرا كوميك ، أما فى المانيا فقد كان إلى جوار الأوبرا الجادة نوع من المسرحيات الغنائية يجمع بين خصائص الأوبرا كوميك الفرنسية والبالاد الانجليزى ، وهو ما يُعرف بـ الزنجشبيل .

وهكذا عاشت الأوبرا فترة طويلة تنتظر مُصلحا يُقوّم من شأنها ، بعد أن تميعت وخرجت عن غرضها الأساسى وهدفها فى تحقيق إحياء الدراما الاغريقية ، وقد وجد فن الأوبرا فى الموسيقى والفنان الألمانى - كريستوف فيليبالد جلوك - المنقذ والمصلح الذى وضع أسس التطور الأوبرالى على قواعد سليمة إرتفع بها إلى المستوى الفنى للمسرحيات الغنائية الجادة الرفيعة .

==============================
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

كريستوف فيليبالد جلوك (١٧١٤ - ١٧٨٧)

ولد جلوك فى بوهيميا ، وهى إحدى الامارات الجرمانية فى المانيا ، والقريبة من الحدود التشيكية الحالية ، وقد تلقى تعليمة الأولى فى المدرسة اليسوعية ، وبدأ دراسة الموسيقية فى سن مبكره بها ولم تكن بالطبع دراسة منتظمة ولم تعطيه الاحساس الجيد بفنون البوليفونية رغم تلقيها على يد رجال الكنيسة ، بل على العكس علمته الاحساس الموسيقى الريفى الخشن غير المدقق ، وبعدها أرسل إلى مدرسة الجيزويت فى بلدة - كوموتاو Komotau ، حيث تعلم فيها الغناء والعزف على الأورغن والفيولينة والتشيللو ، وفى عام ١٧٣٣ ، رحل إلى مدينة - براج - ليتلقى مزيدا من التعليم ، وكان يمارس فيها إعطاء الدروس الموسيقية وعزف رقصات البولكا والفالس فى القرى المجاورة لزيادة دخله .

فى عام ١٧٣٦ ذهب إلى فيينا ، حيث لفتت مقدرته الموسيقية أنظار أحد الأغنياء من محبى الموسيقى الذى أوفده إلى ميلانو فى إيطاليا ، حيث تتلمذ على يد المؤلف الكبير (جيوفانى باباتيستا سامارتينى ١٧٠١ - ١٧٧٠) لمدة أربعة سنوات أتم فيها دراساته فى التأليف الموسيقى بنجاح .

وسرعان ما كتب عددا من الأوبرات الايطالية بالأسلوب والمنهج النابوليتانى المألوف ، كان أولها عام ١٧٤١ ، أثبت فيها جلوك أنه من أنصار الأوبرا من النموذج الايطالى النمطى ، والمعتمدة إعتمادا كاملا على الاهتمام بالقيمة الموسيقية للأوبرا ، لهذا كانت كل أوبراته الأولى مؤلفة بطريقة دالة على براعته وحرفيته الموسيقية .

في عام ١٧٤٥ ، دُعى إلى زيارة لندن بإنجلترا عبر فرنسا تعلم منها الكثير وقابل هناك ـ هاندل ـ الذى إستحو لفترة التأليف الأوبرالى بها ، دون نجاح كبير وإستفاد من نصائحه غير الأوبرات التى قدمها هناك لاقت نفس مصير محاولات ـ هاندل ـ الأوبرالية الأخيرة فى لندن ، ولكن كان من الواضح أن الذوق الانجليزى يكن فى صالح ـ جلوك ـ وأدرك أن أسلوبه فى كتابة الأوبرات ـ جادة (Opera Seria) لم يعُد مقبولا فى إنجلترا أو فرنسا كتشف أن الدراما الموسيقية الحقة ، قد إتجهت إلى الأوراتوريو كورالى ، بينما كان الاقبال هناك على الأوبرات الترفيهية ، وهو ما له يقرر الرحيل من لندن والعودة إلى فيينا حيث جعلها مقره الرئيسى نذ عام ١٧٤٨ ، حيث عُيِّن مديرا للموسيقى فى القصر الامبراطورى فى فيينا والمسؤول عن خدمة الأوبرا الامبراطورية بها ، حتى وفاته فى عام ١٧٨٧ .

وترجع أهمية ـ جلوك ـ الفنية إلى ما حققه فى مجال ـ الأوبرا من إصلاحات كان لها أثرها الفعال فى حقل التأليف للأوبرا بعد ذلك ، فقد قرر تخليصها من المساوئ التى شوهت الأوبرا فى إيطاليا وفرنسا ، والأوبرات الانجليزية التى سارت على دربها ، بسبب تهاون المؤلفين الموسيقيين المُفرط وغرور المغنين الكاذب ، لذلك فقد عكف منذ تركه لندن عام ١٧٤٦ ، على دراسة إمكانية تحقيق أفكاره الدرامية الحديثة وأهدافه لاصلاح الأوبرا ، والتى قضى فيها سنوات ـ عديدة مر فيها بتجارب فى أعمال أوبرالية مثل ـ الأوبرا الكوميدية الصغيرة ـ القاضى المخدوع ـ وتزوَّد بتجارب قيادة أوركسترات فرقة (مينجوتى) الأوبرالية المتجولة لمدة ثلاث سنوات ، والمرور بمراكز

الموسيقى فى مدن هامة مثل ـ براج ، درسدن ـ هامبورج ، كوبنهاجن وكانت لتلك السنوات الستة عشرة منذ عودته من لندن ، تأهيلا كافيا لبداية عرض أوبراته الاصلاحية الجديدة ، بداية من أوبرا ـ أورفيو ويوردينشى ـ فى فيينا عام ١٧٦٢ ٠

وعلى الرغم من عدم نجاح أوبراه ـ أورفيو ـ كما كان ـ يأمل إلا أنه لم ييأس وزاد إصراره على المضى قدما فى تنفيذ أفكاره الاصلاحية ، حتى قدَّم بعد خمسة سنوات أوبراه (الـسـت) وكتب لها مُقدمة لغوية تحدث فيها عن أفكاره حول قواعد الاصلاح كما يراه ، وهذه الوثيقة تُعتبر من أهم الوثائق الفنية العلمية فى تاريخ تطور الأوبرا خاصة والموسيقى بشكل عام ، ويمكن تلخيص هذه القواعد التى حددها ـ جلوك ـ على النحو التالى :

١ ـ الموسيقى عنصر أساسى مساعد للشعر والدراما ، وجميعها تُساعد فى تكوين العمل الفنى وإبرازه فى أصدق صورة معبرة عن موضوع الأوبرا بشكل عام ٠

٢ ـ الوقوف فى وجه النزعات الفردية للمغنين وسيطرتهم ، وعدم قطع الأحداث والتسلسل الدرامى أو إيقاف العرض لمجرد إستعراض ـ مهاراتهم الفنية بدون داع ، وبدون سبب جوهرى فى الأوبرا ٠

٣ ـ يجب أن تُهيئ الافتتاحية الجو الدرامى للمسرحية الغنائية أى ـ الأوبرا ـ وأن تكون الممهد والمعبر عن الأحداث الواردة ٠

٤ ـ يجب تنوع وتشكل وتلون أساليب وفنون الكتابة الأوركسترالية ، طبقا للأحداث الدرامية ، وأن يتم إختيار الآلات الموسيقية بعناية لتقوم بدورها بما يتناسب مع لونها الصوتى وقدرتها الفنية ، حتى يكتمل العرض الدرامى بما تضفيه الألوان الأوركسترالية ٠

٥ ـ أن لا يكون هناك إختلافا وتباينا شديدا بين الفقرات الغنائية

بكثافتها اللحنية الميلودية ، وبين الأجزاء المكتوبة بأسلوب الالقاء الكلامي المنغم (الريستاتيف) .

٦ ـ أن يكون جهد المؤلف موجها للوصول إلى البساطة الجميلة دون التعقيدات الفنية أو التجديدات التي لا تتصل بالأحداث والخط الدرامي أو التي لا يكون الغرض منها مجرد إستعراض مهارات وقدرات المؤلف الفنية فقط .

٧ـ التضحية بأية قواعد قد تتعارض أهدافها مع تقديم العرض الفني الأوبرالي بشكل لائق .

وكان الشاعر ـ رانييري دي كالزابيجي ـ زميله وكاتبه المفضل الذي ساندة حتى إستطاع أن يتخطى كل العقبات التي تواجهه بإصرار ثم بنجاح كبير بعد ذلك .

أوبرات جلوك الإصلاحية

١ ـ أورفيو ويوريديتشي Orfeo عُرضت لأول مرة في ـ ڤيينا ـ في أكتوبر عام ١٧٦٢ باللغة الايطالية ، وفيها حاول ـ جلوك ـ تحقيق ما إستطاع من أهدافه الاصلاحية وهي :

١ ـ إستبعاد الريستاتيف الجاف Secco المصاحب بالهاربسكورد والاستعاضة عنه بريستاتيف أوركسترالي مليئ بالحيوية في إستخدام منطقي درامي موسيقي متوازن ، وبذلك لم يعد هناك إنفصال حاد بين الريستاتيف والآريا .

ب ـ زيادة أهمية المصاحبة الأوركسترالية لكي تحمل عبأ تعبيريا وأصبح الأوركسترا مشاركا فعالا في أحداث الأوبرا الكاملة وله فواصل هامة موظفة دراميا بما يتناسب مع أحداث الأوبرا .

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Chiamo il mio ben — From *Orfeo*

Flauti

Viol. I

Viol. II

Viola

Orfeo

Chiamo il mio ben co- sì quando si mostra il dì, quando s'as- con- de, quan- do s'as-

Fagotti, Cello & Basso

Chalumeaux

Eco. II. Orch.

I. Orch.

con- de! Ma ah va- no mio do- lor! L'i-dol del mio cor non mi ri- spon- de.

٣ ـ تضاءل إستخدام أسلوب الآريا داكابو وترجيعاتها .

٤ ـ إستخدام الكورس بأعداد كبيرة للتعليق على الأحداث تمشيا مع التقاليد الكلاسيكية فى التراجيديات المسرحية الاغريقية .

هذا وقد فشلت أوبرا ـ أورفيو ـ عند عرضها أول مرة حيث كان يؤدى دور أورفيو صوت مستعار من (طواشى) آلتو ، ولكنها نجحت نجاحا باهرا عند إعادة عرضها فى باريس عام ١٧٧٤ ، وإعادة كتابتها لصوت التينور وترجمتها للفرنسية

ب ـ أوبرا ألست Alceste

عرضت هذه الأوبرا لأول مرة فى فيينا بالايطالية فى عام ١٧٦٧ ، ثم بالفرنسية عام ١٧٧٦ فى باريس ، وهى تعد أول أوبرا اصلاحية بحق ، لما تحقق فيها من بساطة سامية وجلال مهيب ، أحدث فيها إستخدام الكورال دراميا تأثيرا واضحا جعلها تنتمى إلى أعظم الأعمال الدرامية الموسيقية فى تاريخ الموسيقى عامة ، وُفّق فيها ـ جلوك ـ إلى أغوار بعيدة فى حل المشكلات الدرامية الموسيقية ، وبلغت فيها مصاحبات الريستاتيف حدا كبيرا من الطواعية التراجيدية ، وتركزت مهمته فى تصوير الشخصيات وأغوارها النفسية بشكل واع متفهم .

جـ ـ أوبرا باريس وهيلينا .

عرضت فى فيينا كذلك بين عامى ١٧٦٩ ، ١٧٧٠ ، وهى ثالث وآخر ما يسمى بأوبرات الاصلاحية ، وفيها أتبع ـ جلوك ـ الفنان الأديب المثقف الاتجاه العقلانى السائد فى زمانه ، وأكد فيها كذلك كل مقاصده الاصلاحية بشكل واضح جلى ، ثم إستعد للذهاب إلى باريس التى سبقه صيته إليها لكى يختبر تجديداته وإصلاحاته تلك على

الجمهور الفرنسى ، لاعتقاده بإهتمامهم الطبيعى بالتركيز على الجانب الدرامى للأوبرا أكثر من الايطاليين .

د - أوبرا إيفيجينيا فى أولوس (أوليده)

عرضت فى باريس بالفرنسية فى إبريل عام ١٧٧٤ ، بعد أن توسطت له تلميذته (مارى أنطوانيت ملكة فرنسا بعد ذلك) لدخول فرنسا وعرض أعماله ، وتُعد هذه الأوبرا من أروع أعماله ، فقد ألفها بعد أن جمع بين الروح الألمانية والايطالية والفرنسية .

وقد إنقسم الباريسيون إلى فريق يناصره وآخر ضده ، ولكن فى النهاية رجحت كفة - جلوك - بمناصرة وتأييد الأديب - جان جاك روسو - له ، بعد أن كان ضده عندما كان فى باريس قبل ذلك ، لذلك إستدعت الجبهة الثانية المعارضة له المؤلف الايطالى - نيقولا بيتشينى Piccinni ١٧٢٨ - ١٨٠٠) وهو أحد أساتذة الأوبرا بوفا الايطالية ، ليحمل لهم لواء الأوبرا على المنهج الايطالى الخفيف ، حيث لحن هو الآخر أوبرا - إيفيجينيا ، لكى يضع للجمهور مجالا للمقارنة بين الاثنين ، ولكن إنتصرت جبهة - جلوك - بعد أن إنضم معظم أعدائه إليه وآمنوا بأسلوبه .

هـ - أوبرا آرميده Armide

عرضت هذه الأوبرا بعد - إيفيجينيا - باللغة الفرنسية فى باريس عام ١٧٧٧ ، على نص قديم سبق أن لحنه - لوللى - ولكن بعد أن إستبعد أسلوب - لوللى - فى حشو المقاطع الترفيهية الراقصة والباليه ، وأعاد بذلك الاتصال الدرامى فى العمل الفنى الواحد .

Christoph Willibald Gluck

Diane impitoyable

From *Iphigénie en Aulide*

Vl. I, II

unis

Vla.

Agamemnon

Basso

Di-ane im-pi-toy-a- ble, en vain vous l'ordonnés cet af- freux sacri-fi-ce En vain vous promettés de nous

Recitativo

ê- tre pro- pi- ce, de nous ren- dre les vents par votre ordre en-chaî- nés. Non, la Grèce outragé-e, des Troy-

و ـ أوبرا إيفيجينيا فى تبريـز Iphigénie en Tauride

كتبها بعد أوبراه ـ أرميده ، وعرضت فى باريس بالفرنسية كذلك فى عام ١٧٧٩ ، بعد أن إستقر وضعه وإنتصر أسلوبه وعاش فـى سلام ، كتب بعدها أوبرا ـ إيكو ونارسيس عام ١٧٧٩ أيضا ، إلـى جانب باليه وأوبرات هزلية أخرى منها (حجاج مكة) التى كانت ـ نموذجا إحتذى به ـ موتسارت ـ فيما بعد عند كتابته لأوبراه الشهيرة ـ الاختطاف من السراى ـ .

ويمكن تلخيص خصائص أوبرات جلوك الاصلاحية كما يلى :

١ ـ التعبير عن التركيب النفسى للشخصيات بشكل مركـز واضح .
٢ ـ خدمة الموسيقى للمضمون الشعرى التعبيرى وابرازه .
٣ ـ البعد عن القصص والمغامرات العاطفيـة ، والعودة إلى الأسـاطير الاغريقيـة والملحمية القديمـة .
٤ ـ الربط المحكم بين الافتتاحية الموسيقية والأوبرا نفسها ، وإعتبارها بمثابة تحضير درامى وإيضاح مركز لأحداث العمل ككل ، وإعتبار الأوبرا كوحدة فنية متكاملة .
٥ ـ التأكيد على الدور الهام للمصاحبة الأوركسترالية ، وأهميـة الأجزاء الأوركسترالية البحتة فى الربط بين أجزاء الأوبـرا دراميا ، وإستبعاد آلة الهاربسكورد كآلة مصاحبة فى الأوركسترا نهائيا .
٦ ـ الاستغلال الجيد للكورال لتعميق الاحساس الدرامى للمواقف الهامـة فـى الأوبرا .
٧ ـ التزام المغنى الكامل بالمدونة الموسيقية له كما كتبها المؤلف .

٨ ـ منع قطع التسلسل الدرامي واستبعاد أسلوب الآريا دا كابو والابتعاد التام عن الزخارف اللحنية والكادنزات الغنائية وغيرها من الوسائل السطحية لاستعراض مهارات المغنى المنفردة.

٩ ـ الالتزام ببساطة وعمق الألحان والغناء بشكل طبيعي غير متكلف مع التقليل من الفروق الحادة بين الريستاتيف والآريا.

وقد وجدت إصلاحات ـ جلوك ـ المزيد من المؤيدين وكان لها أثرها الواضح على المدرسة الفرنسية ، حتى أن بعضهم قد قرر أن مجهودات ـ جلوك ـ هي خطوات أساسية في تطور المدرسة الفرنسية للأوبرا .

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

كارل فيليب امانويل باخ

Karl philipp Emanuel Bach.

(١٧١٤ - ١٧٨٨)

ك . ف . باخ ، هو الابن الثانى ليوهان سباستيان باخ الكبير من زوجته الأولى ، وُلد فى فايمار وتوفى فى هامبورج بالمانيا عام ١٧٨٨ ، وتتلمذ على يد والده ،وظل بعدها يعمل حوالى ٢٧ عاما عازفا على الهاربسكورد فى بلاط فردريك الأكبر فى برلين ، وكان يُسمى فيها - باخ البرلينى ، ثم قضى بقية حياته مديرا للموسيقى فى كنائس هامبورج بعد وفاة - جورج تيليمان - وظل يشغل هذا المنصبحتى وفاته سموه فيها - باخ الهامبورجى .

ك . باخ ، يعتبر من الموسيقيين الذين نجحوا بفضل قوة شخصيتهم وجرأتهم فى تعزيز الكثير من المحاولاتالمبكرة لخلق ما أصبح يُعرف بقالب السوناتا (Sonata Form) فقد حاول بوصفه من أبناء مدرسة برلين العقلانية التأثير فى مشاعر المستمعين ، ومن الغريب أن أفكاره تلكحاول تحقيقها فى ميدان غير مهيأ لهذا الغرض وهو موسيقى الكلافيير - بالتحديد أى (موسيقى الآلاتالوترية ذات لوحة المفاتيح مثل الكلافيكورد ، الهاربسكورد ، البيانو) وفى الطريق نحو خلق هذا الأسلوب التعبيرى ، إهتدى إلى وضع تخطيط قالب السوناتا الجديد ، وإعتمد فى ذلكعلى المنهج الذى لا يختلفعن أقرانه الايطاليين والذين إهتموا بالأسلوب والقاعدة ، أكثر من تخطيط القالب نفسه .

وهكذا يرجع إلى ك . باخ الفضل فى وضع أسس قالب السوناتا ولكن يجب أن نوضح أن عددا كبيرا من الموسيقيين قد ساهموا فعلا فى

تطوير هذا النموذج والتحول به من مُجرد معزوفة لا تتقيد بشكل بنائي محددلموسيقى الآلات ، إلى عمل فنى مُحكم البناء بلغ فيه حد الكمال ، لأنه من الطبيعى أن هذا العمل أكبر من أن يتسم بجهد فردى ، ويحتاج إلى فترة طويلة من الزمن لتحقيقه ، ولكن ترجع أهمية (ك٠ باخ) إلى تمكنه من تثبيت المعالم الرئيسية لهذا القالب فى مؤلفاته خاصة للكلافيير عامة وللهاربسكورد بشكل خاص ، حيث كتب عددا كبيرا من السوناتات المؤلفة من ثلاثة حركات ، أصبحت النموذج الذى إقتدى به من خلفوه فى أسلوبها وبنائها ، ولكن أيضا دخلت ضمن حصيلة العزف المقرر عند جيل كامل من المؤلفين وعازفى البيانو ، ممن إشتهرت أسماؤهم بعد ذلك فوق أسم - باخ - نفسه ، فى تاريخ موسيقى الآلات ٠

أما سوناتاته المبكرة لآلة البيانو (لم يُفرِّق ك٠ باخ مثل كل معاصريه بين مؤلفاته للكلافيكورد أو الهاربسكورد أو البيانو وكان يعزف على الآلات الثلاثة وإمتلك فى آخر حياته بيانو جديد جيد)
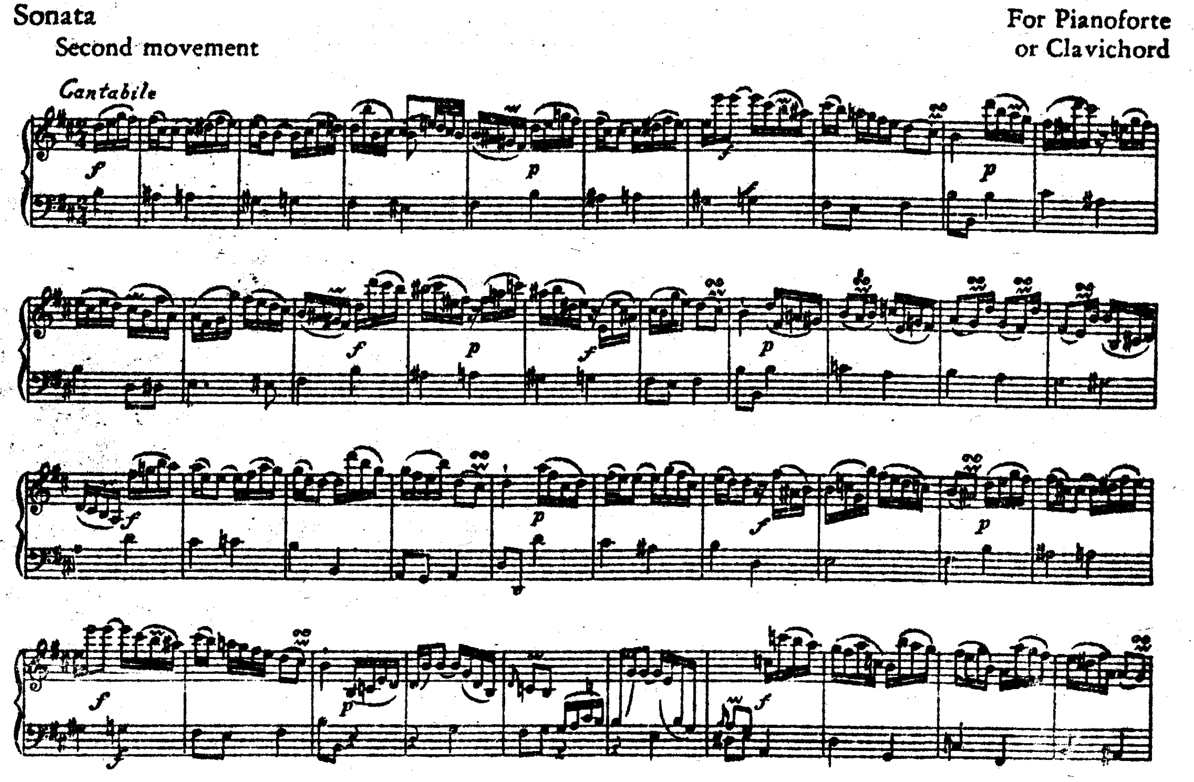
وبلمحة عابرة لسوناتاته المبكرة للبيانو ،نجد أنه فى سوناتاته البروسية مصنف رقم - ١ - لعام ١٧٤٢ ، وسوناتات فورتمبرج مصنف رقم - ٢ - لعام ١٧٤٤ ، توطدت عنده اللغة الموسيقية للأسلوب - الكلاسيكى ، وفيها ألحان خصبة وتفاعلات قائمة مركزة ونسيج هارمونى بروح عصرية مثيرة ، ومن العجيب أن النقاد والمؤلفين المعاصرين له لم يقبلوا أفكاره على التو ، ولكن تأثيره إزداد بعد ذلك ، ولم يقف عند حد تأثيره الكبير فى كل من (هايدن ، موتسارت) بل وصل إلى (بيتهوفن) أيضا ، إذ كانت سوناتات بيتهوفن : هى نتاج مباشر لسوناتات (ك ٠ باخ) الدرامية التعبيرية ٠

ومن الملاحظ أن (ك ٠ باخ) لم يستطع الافلات تماما من

Karl Philipp Emanuel Bach

Sonata
Second movement

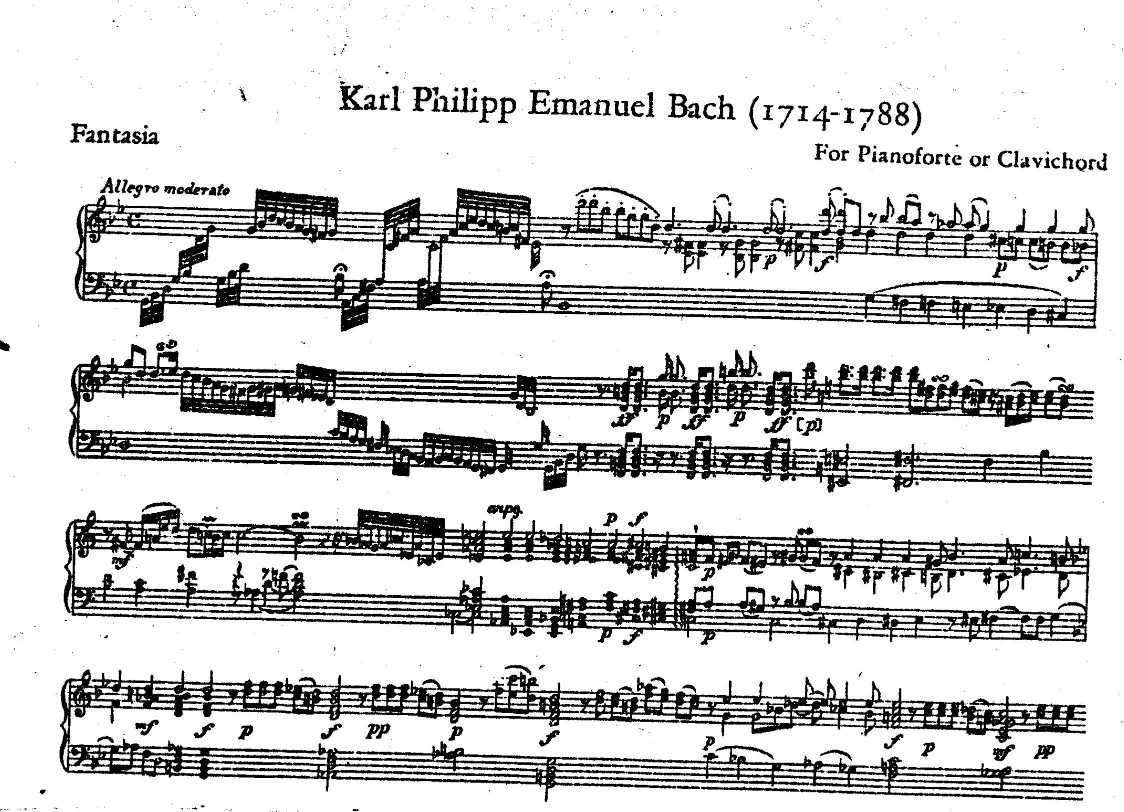
For Pianoforte
or Clavichord



Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Fantasia

For Pianoforte or Clavichord



تأثير عصره وبيئته عليه ، فقد لجأ إلى أسلوب الروكوكو - المليء بالحليات والأنغام الرقيقة الرهيفة والتنهدات بوفرة في أعماله بما يتطلبه عصره ، ولكنه لم يتركها لعبث العابثين من العازفين يعزفونها كما يحلو؛ بل حددها تماماً، وأصبحت جزء من بنائه الموسيقي بشكله المتكامل .

ك . بـــاخ والبيانـــو

يُعد - باخ - الابن ، أب الموسيقى الحديثة لآلة البيانو، فقد ساهم بجهد كبير في تطوير أسلوب الأداء للآلة ، كما نشر دراسة قيمة عن (الأداء المثالي لآلات الكلافيير) إعتمد فيها على الأسس التي وضعها والده - ي . س . باخ - ويظهر فيه الأسلوب المتوازن للتدريب البوليفوني المتين الذي تلقاه عنه ، كما كتب مجلدا بعنوان : (بحث في الأسلوب الصحيح لعزف البيانو) كانت له أهميته لتلاميذه من معاصريه ، والمؤلفين والعازفين من بعده .

وكانت شهرة (ك . باخ) كعازف لا تقل عن شهرته كمؤلف تميزت مؤلفاته بخصائص تتلخص فيما يلي :

١ - قوة التعبير الدرامي .

٢ - السرعة والرشاقة .

٣ - اللغة الهارمونية الراسخة .

٤ - دقة التصميم البنائي مع قدرة متجددة دائمة على الابتكار، والتلوين .

٥ - التمكن الكامل من الصياغة للأفكار الموسيقية بشكل محكم وملائم .

أعمال ك. ف. باخ

قد يعرف الكثيرون أن فضل - ك. باخ - يرجع إلى إبتكار وتأصيل صيغة السوناتا فقط، وأنه مجرد رائد من رواد فن الموسيقى، ولكنه في الحقيقة كان قد كتب أعمالا كثيرة متنوعة، لم تنل التقدير الكافي لأنها لم تُعرض كذلك بشكل كاف، ومن أعماله :

= ٢٠٠ عمل مختلف للكلافيير .
= ٥٢ كونشرتو للكلافيير .
= ١٨ سيمفونية .
= ٢٢ تلحين لنصوص آلام المسيح (باسيون)
= إثنين من الأوراتوريو، وعدد كبير من الكانتاتا .
= حوالي ٢٥٠ أغنية .
= مجموعة السوناتات البروسية، وسوناتات فورتمبرج، ومجموعة سوناتات الموسيقيين والهواة .

السوناتا عند ك. باخ

حرص ك. باخ - على دقة الصياغة في سوناتاته، وعلى صياغة الحركة الأولى منها ثلاثة أقسام رئيسية هي :

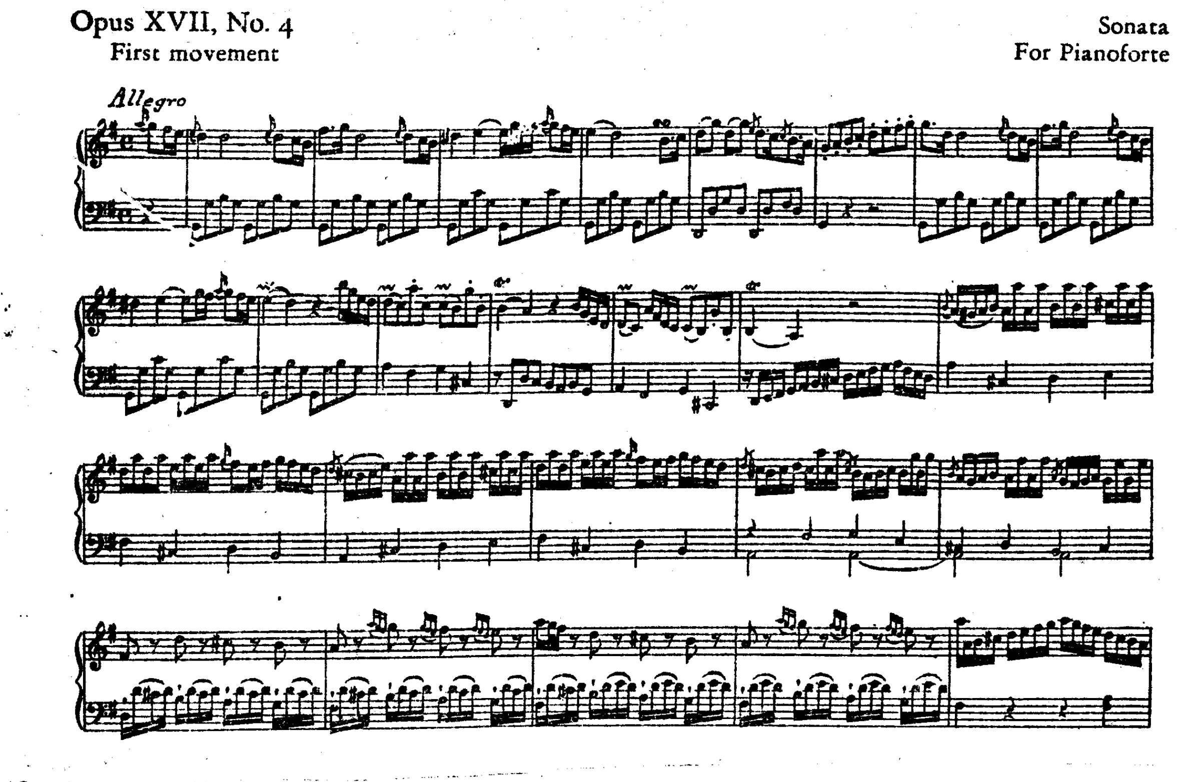
ا - قسم العرض Exposition
ب - قسم التفاعل Development
جـ - قسم إعادة العرض Recapitulation

وقد سُمّيت هذه الصياغة بإسم (قالب أو صيغة السوناتا ، أو قالب الحركة الأولى للسوناتا (Sonata Allegro Form)، وقد حرص فيها على مرعاة الخصائص التالية :

Johann Christian Bach (1735-1782)

Opus XVII, No. 4
First movement

Sonata
For Pianoforte



١ ـ وضوح التباين بين الألحان الأساسية فى السوناتا كبناء داخلى.

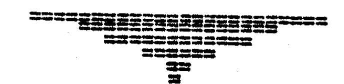
٢ ـ التوسع فى إستخدام السلالم الموسيقية فى قسم التفاعل ليحقق فرصا أكبر للصراع الدرامى بين الأفكار الموسيقية .

٣ ـ جعل الحان الموضوع الثانى مشتق قدر الامكان من الألحان فى الموضوع الأول .

٤ ـ لم يعتمد فى قسم التفاعل أيضا على تقديم مادة لحنية جديدة كما كان متبعا من قبل ، بل إعتمد على مادة لحنية مستمدة من الألحان الأساسية فى قسم العرض وتطويرها .

٥ ـ كان يصوغ الحركات البطيئة فى سوناتاته صياغة حرة إلى حد ما.

وهكذا لعب ـ ك . ف. باخ ـ دورا كبيرا فى فترة الانتقال من أسلوب عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكى ، وإعتبرت مجموعة سوناتاته نموذجا إحتذى به المؤلفون الموسيقيون من بعده، وكانت بشيرا بالتطور الذى جعل من آلة البيانو ، الآلة الكبرى والهامة فى موسيقى القرن التاسع عشر .



يــوهان أنطــون شــتاميتــز

وُلد - يوهان شتاميتز (١٧١٧ - ١٧٥٧) فى بوهيميا عام ١٧١٧ بمدينة مانهايم الألمانية ، وهو من أصل تشيكى ، وتلقــى Stamitz أغلب تعليمه الموسيقى على يد والده ولم تصبح لحياته العملية الموسيقية أهمية الا عندما حصل على وظيفة عازف بـــارع على آلة الفيولينه فى أوركسترا بلاط الأمير - كارل تيودور - أمير بلاط مانهايم ، وظل كذلك إلى أن عُيِّن مديرا له عام ١٧٤٥ ، وجاءت فرصته الكبرى لكى يطبق أفكاره وتجديداته فى أسلوب وأداء وتكوين الأوركسترا ، ولم تمر فترة طويلة حتى جعل من أوركسـتراه أشهر وأهم أوركسترا فى أوروبا كلها ، وتفوّق على أوركسترات كل من باريس ولندن وغيرها .

أضاف - شتاميتز - إلى الآلات المستخدمة فى أوركستراه آلات الكورنو وآلات أخرى أهمها - الأوبوا - ، بالاضافة إلى الآلات الأوركسترالية التقليدية التى كانت مُستخدمة حتى ذلك الوقت والتى كانت تعتمد على الوتريات ، وكان تشكيله للأوركسترا حينما قـدّم إحدى سيمفونياته فى باريس عام ١٧٥٤ قائما على النحو التالى :

= ١٠ آلات فيولينه أولى .

= ١٠ آلات فيولينه ثانية .

= ٤ تشيللو ، ٤ فيولا ، ٢ كنترباص .

= ٢ فلوت ، ٢ أوبوا ، ٢ كورنو ، ٢ فاجوت .

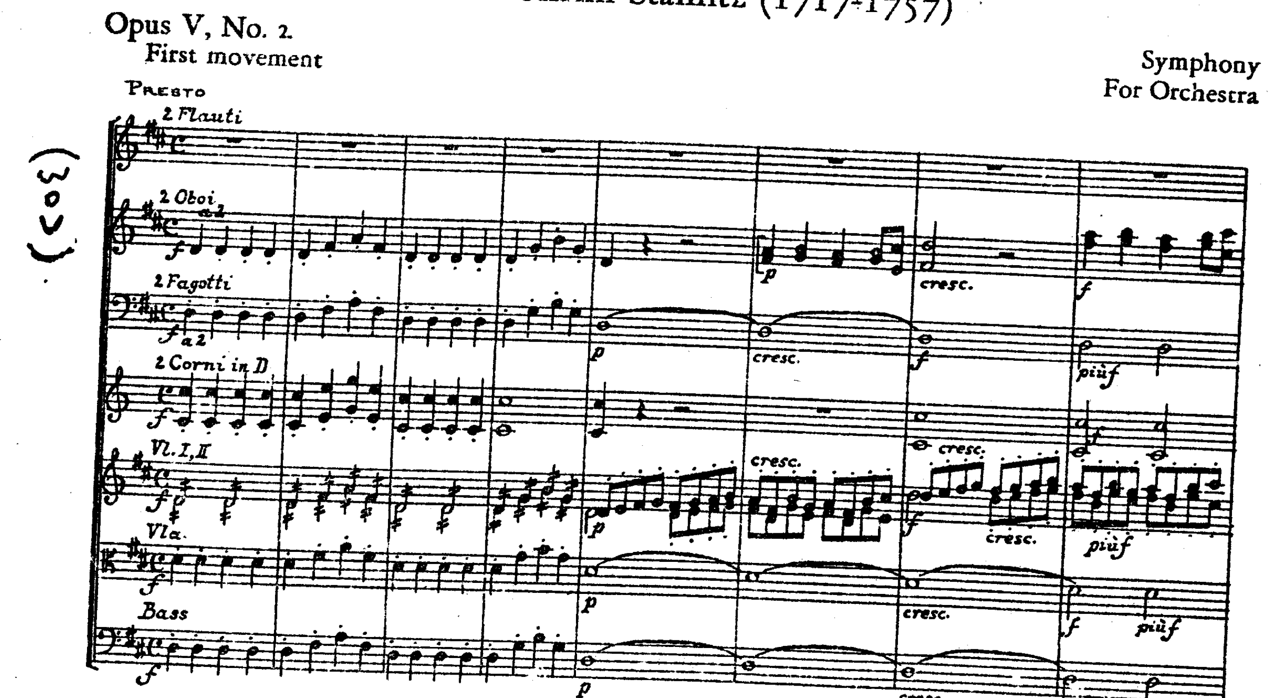
= ١ ترومبيت ، تمبانى ، أورغــن .

وقد عرض هؤلاء العازفون تحت قيادته ألوانا وأساليبا جديدة فى العزف ، كما إستحدث - شتاميتز - تأثيرات إيقاعية

Johann Stamitz (1717-1757)

Opus V, No. 2
First movement

Symphony
For Orchestra



وديناميكية تلوينية وتعبيرية لم تعرفها الأذن الأوروبية مثل :

١ - إستخدام التصاعد فى القوة (كريشيندو) والتهابط شيئا فشيئا (ديمينوندو) فى حين أن أسلوب موسيقى الباروك كان فى البداية يضيف آلات أو أصوات جديدة اذا أراد رفع الأصوات ويسكت بعض الآلات أو الأصوات اذا أراد صوتا خافتا ..الخ .

٢ - التسارع أو التباطء فى السرعة وأوجه التلوين الأخرى .

= وكان المؤلفون الموسيقيون حتى جاء - شتاميتز - يكتبون موسيقاهم لأى مجموعة متيسرة من الآلات دون تكوين محدد مرسوم يراعى التعادل بين الكتل الصوتية للآلات ، ولكن شتاميتز وضع دعامة الأوركسترا وأصبح بفضله يتمتع بالتعادل والتوازن الصوتى والامكانيات الوافرة فى الأداء ، وهو ما يتطلب كتابة موسيقى جديدة ، لم يستطع كتابتها سوى - شتاميتز - فقط .

= وكان - شتاميتز - أول موسيقى ألمانى يبتعد عن أسلوب مدارس الفيولينة الايطالية إعتمادا على التكوين والتباين والتلوين الصوتى لآلات الأوركسترا المختلفة فى تكوين أوركستراه كما أوضحنا .

= كما كان - شتاميتز - يدرب عازفية فى مدرسة أوركسترا مانهايم انفراديا أولا ، ثم يجمعهم بعد ذلك فى أداء جماعى ، مع دقة حركة الأقواس الموحدة للفيولينات ، وإتباع الأشارات الديناميكية للأداء التعبيرى والتلوينى مع المحافظة على سلامة تكوين الجمل الموسيقية ، ويبدو أنه تأثر كثيرا بمجموعة المقدمات الأوبرالية أى - السينفونيات التى كتبها الايطالى - سامارتينى .

= كما كان لـ شتاميتز - دورا بارزا فى تطوير نموذج مؤلفة السوناتا بإستخدام مبدأ التباين الواضح فى المادة اللحنية

وهو ما يعتبر بادرة لظهور لحن الموضوع الأول والموضوع الثانى فى داخل الحركة الواحدة ، بل ظهور قسم خصص للتحويلات والتفاعلات فى الحركة الأولى ، وهو ما حرص على تأكيده بعد ذلك ش٠ ف٠ باخ الذى توفى بعد شتاميتز - ب٠ ٣١ عاما ، وهو ما يؤكد كذلك بداية تبلور صيغة السوناتا التى سادت العصر بعد ذلك وأصلها - باخ الابن - كما إستغل - شتاميتز - ألحانه فى كتابة أقسام التفاعل فى براعة وحيوية ، وهو بذلك يكون قد أهمل إستخدام أسلوب الباص المتصل المرقوم تماما ، وأصبح هناك تحديدا وتدوينا دقيقا للكتابة الموسيقية للآلات المنفردة فى السوناتات وآلات الأوركترا كالسيمفونيات ، التى بدأت الروح الكلاسيكية تدب إليها بشكل واضح ، ويمكن تلخيص خصائصها بشكل عام على النحو التالي :

١ - الابتعاد عن النسيج البوليفونى ٠

٢ - الابتعاد عن إستخدام الباص المرقوم تماما ٠

٣ - وضوح وبساطة الألحان ٠

٤ - حيوية الايقاعات الداخلية ٠

٥ - كانت سيمفونياته تتكون من ثلاثة حركات كالتالى :

أ - حركة أولى سريعة نشطة ٠

ب - حركة ثانية بطيئة غنائية متأثرة بروح الآريا الايطالى ٠

ج - حركة ثالثة نشطة شديدة السرعة ٠

د - قد تظهر رقصة المينيويت بين الحركتين الثانية والثالثة لتصبح أربعة حركات ٠

٦ - وضوح ملامح العزف الأوركسترالى الديناميكى التعبيرى بالروح الكلاسيكية ٠

وبذلك أصبحت أعمال ومؤلفات وأسلوب قيادة ـ شتاميتز لمؤلفاته أو لمؤلفات غيره ، والابتكارات التى أضافها وأدخلها من خصائص ومميزات أوركسترا مانهايم ، ومنها علامات الأداء PP أى العزف الخافت الكامل ، FF أى العزف بقوة كبيرة وعلامات (كريشيندو ، ديمينوندو) ... الخ .

وهكذا كان ـ شتاميتز ـ هو الوحيد بين معاصريه الذى كان يتمتع بنفحة من العبقرية ، حقق بها ما أضافه من تطورات جزرية وابتكارات كانت الجذور التى ترعرعت عليها المدرسة الكلاسيكية بعد ذلك مباشرة ، وإن كان قد مات صغيرا (عن أربعين عاما فقط) قبل أن يتمكن من تحقيق كل طموحاته وأفكاره الفنية التجديدية عام ١٧٥٧ ، فى حقل الأوركسترا وفى حقل الكتابة الأوركسترالية والسيمفونية .

مدرسة مانهايم

كان التحول عن روح البوليفونية المسيطرة فى عصر الباروك وتحوّل التفكير الموسيقى، أثره الهام فى الابتعاد أيضا عن إستخدام الصيغ الموسيقية الكنترابونتية التى تستمد أُسسها من البوليفونية الغنائية، خصوصا بعد أن ظلت الموسيقى الآلية تحت سيطرة الغناء أو مستمدة كيانها من الاساليب المستخدمة فى الكتابة للأصوات البشرية، ولكن إستطاعت موسيقى الآلات أن تتحرر من ذلك مع إنتشار أسلوب وروح الروكوكو (الجالان)، وتدريجيا إستطاعت بسهولة السيطرة الكاملة على حقل الموسيقى بعد أن مَكَّنها تحقيق أسلوب يتلق وموسيقى الآلات في العصر الكلاسيكى .

وقد ساعد فى ذلك التحول إنتشار آلة البيانو ، خصوصا بعد أن حاول المؤلفون إبراز إمكانياتها بمؤلفات متعددة أهمها صيغة نموذج السوناتا التى إحتلت العرش بعد أن أزاحت - الفيوج - عن عرش المؤلفات الآلية ، وأصبحت هى الأساس فى بناء المؤلفات الآلية لآلة أو آلتين أو ثلاثة ، وإذا كتبت للأوركسترا الأكبر فهى تُعرف بالسيمفونية .

كما كان إزدهار الموسيقى الآلية يتطلب فضلا عن صيغة بنائية ملائمة ، وسائل وأساليب أخرى متطورة فى الأداء والتدريب، وفى حقل صناعة الآلات وإستخداماتها بشكل مناسب لطبيعة إمكانياتها ولونها الصوتى ، وهذا بالطبع لم يكن مُتحَقَقا فى عصر الباروك ، بطابعه وخصائصه التقليدية المحافظة ، والتى لا تتناسب مع هذه النوعية من المؤلفات الموسيقية .

وقد شهد العصر الذى تحققت فيه إصلاحات - جلوك - فى حقل الأوبرا ، تحولا وتطورا هاما فى ميدان العزف الجماعى المشترك - الآلى (الأوركسترالى) حيث أن الأوبرات لا تستغنى عن وجود فرقة آلية مصاحبة ، تتجمع فيها نوعيات مختلفة متباينة من الآلات ، ولكن فى ترابط وتزامن دقيق بقيادة قائد متخصص يعرف كل جزئيات الأوبرا ، لهذا كان تطور الأوركسترا قبل عام ١٧٤٠ يمر فى إتجاهين مختلفين :

١ - الأوركسترا المصاحب للأوبرات وتطوره من حيث التشكيل والتلوين الآلى ونوعية الآلات ، ووظيفته الأولى كعنصر مناسب مصاحب منذ تكوين أوركسترا - مونتفردى - فى أورفيو - عام ١٦٠٧ ، حتى أوركسترات هاندل - التى استخدمها إلى عام ١٧٤٥ فى أوبراته وأوروتوريهاته ، حيث إتضحت إلى حد ما وظيفة الأوركسترا بشكل عام وقدرته الفنية والتكنيكية .

٢ - الأوركسترا كوسيلة تعبير موسيقى مستقل ، لا ترتبط بالنص - الكلامى أو الدراما المسرحية ، أى كموسيقى بحتة ، وهو ما إهتم به المؤلفون خاصة فى الكونشرتوهات الأوركسترالية لكل من - فيفالدى ، هاندل ، باخ .

وقد كان الأوركسترا فى تلك الفترة موضع البحث المستمر فى محاولة الربط بين وظائف الأوركسترا مستقلا أو إرتباطه بالأوبرا ، وبين البدايات المباشرة للأوركسترا الحديث والسيمفونية فى آن واحد (أطلق بعض المؤلفون على افتتاحياتهم للأوبرات إسم سيمفونيا) وقد كان أوركسترا بلاط أمير مانهايم - على نهر الراين فى ألمانيا - - كارل تيودور - منذ عام ١٧٤٥ ، هو المسؤول عن هذا النمو البالغ الأهمية ، بقيادة - يوهان شتاميتز - المؤلف وقائد الأوركسترا ومعه بقية فنانى مدرسة - مانهايم - تلك ، والذين وضعوا الأسس

لفن القيادة والأداء الأوركسترالى ، وساهموا فى خلق أسلوب جديد للتأليف والكتابة الأوركسترالية ، ليصبح أفضل أوركسترا فى أوروبا .

وكان أفضل الرسامين والنحاتين والمهندسين والموسيقيين والمغنين والعازفين والممثلين يعملون فى بلاط الدوق ، فتاريخ الموسيقى والفنون بمانهايم ، مدين بالفضل لذوق وميول الأمير - كارل تيودور (١٧٢٤ - ١٧٩٩) وكان موسيقيا قديرا ، جمع بين الأفذاذ من الموسيقيين وهى المجموعة التى أصبحت تدعى بعد ذلك بإسم مدرسة مانهايم ، وتنقسم المدرسة إلى جيلين ، الجيل الأول من المؤسسين ، ومن أهمهم :

١ - يوهان شتاميتز الأب (١٧١٧ - ١٧٥٧) (سبق الحديث عنه) .
٢ - فرانز ريختر (١٧٠٩ - ١٧٨٩) إنضم إلى الأوركسترا وهو فى الـ ٣٨ من عمره ، مغنيا وعازفا ومؤلفا .
٣ - إيناس هولتسبارو (١٧١١ - ١٧٨٣) دخل الأوركسترا وعمره ٤٢ عاما ، وكتب حوالى ٦٥ سيمفونية ، ١٨ رباعى وترى ، ١٣ كونشرتو للوتريات .
٤ - انطوان فيلتس Flitz (١٧٣٠ - ١٧٦٠) العازف الأول لآلة التشيللو بالأوركسترا ، كما كتب حوالى ٤١ سيمفونية .

ومن الجيل الثانى الذين واصلوا إتباع تقاليد أساتذة مانهايم والذين واجهوا الأسلوب الفيناوى الكلاسيكى ، وهم :

١ - كريستيان كانابيخ (١٧٣١ - ١٧٩٨) إعتبره - موتسارت من أبرع وأعظم قواد الأوركسترا الذين عرفهم ، كتب حوالى ١٠٠ سيمفونية وعددا من المؤلفات الأوركسترالية الأخرى .
٢ - إيناس فرينكل (١٧٣١ - ١٨١١) .

٣ ـ كارل شتاميتز (١٧٤٥ ـ ١٨٠٥) .

٤ ـ أنطون شتاميتز (١٧٥٤ ـ ١٨٢٠) ، وهم من أبناء يوهان شتاميتز الأب ، وكانوا عازفين ممتازين (فيرتيوز) على الكمان ، وقادة ومديرين للأوركسترات ، ألفوا سيمفونيات ، وكونشرتوات وأعمال متنوعة لموسيقى الصالون .

٥ ـ كارل كانابيخ (١٧٣١ ـ ١٨٠٥) وهو عازف وقائد ومؤلف

تكوين أوركسترا مانهايم

جمع أمير مانهايم لأوركسترا، عند بداية تكوينه فى عام ١٧٢٠ ، حوالى ٣٤ عازفا من مهرة عازفى ذلك الوقت ، وكان يتكون من :
١٢ عازف فيولينه ، ٣ عازف فيولا ، ٢ عازف تشيللو ١ عازف باص ، إلى جانب عدد ١٥ عازف على آلات النفخ المختلفة ، وطبل واحد .

وبعد أن إنضم ـ شتاميتز ـ إلى الأوركسترا ، وعين مديرا له فى عام ١٧٤٥ ، جاهد فى تدريب العازفين ورفع كفاءتهم وضم إليه مهارات جديدة وآلات جديدة ، حتى أصبح يضم فى عام ١٧٥٦ حوالى ٥٢ ـ عازفا ، وزعهم على النحو التالى :ـ

= ٢٠ عازف فيولينه أول وثانى .
= ٤ فيولا ، ٤ تشيللو ، ٢ باص .
= ٤ فلوت ، ٤ أوبوا ، ٤ فاجوت
(أضيف الكلارينيت بعد ذلك)
= ٤ كورنو ، ٢ ترومبيت .
= ٢ تمبانى .

وأصبح الأوركسترا بعد وفاة - شتاميتز - وعلى يد أسلافه وتلاميذه ، وفى عام ١٧٧٠ ، يضم حوالى ٥٦ عازفا وزعوا على النحو التالـــى :

= الوتريات ، ٢٠ كمان أول وثانى ، ٤ فيولا
٤ تشيللـو ، ٤ بـاص
= النفخ الخشبى ، ٤ فلوت ، ٤ أوبـوا .
٢ كلارينيت ، ٤ فاجوت .
= النفخ النحاسى ٤ كــورنو ، ٢ ترومبيت.
= الطـرق ٢ تمبــانى .

خصائص مدرســـة مانهـايـم

كان لتكاتف جهود أساتذة مانهايم من قواد ومؤلفيـــن ، ولتجاربهم التى حاولوا بها رفع مستوى الأداء العزفى والتعبيرى فـى الأوركسترا ، ووضـع الأسس التى حافظ عليها تلاميذهم من قادة ومؤلفين ، وكان من نتائج تجاربهم وخبراتهم التى جعلت من أوركسترا بـــلاط - مانهايم - أعظم أوركسترا فى زمانه ، حرصهم على التقيد بالخصائص التى وضعوها نصب أعينهم ، وهى كالتالـى :

١ - التحول من الكتابة البوليفونية المعقدة إلى الأسلوب الهارمونى ذو الطابع الهوموفونى .
٢ - الابتعاد عن إستخدام طريقة الباص المرقوم الاختزاليـة فـى تدوين المؤلفة الموسيقية ، والتى كانت متبعة قبل ذلك ، إلى كتابة كافة التركيبات الهارمونية والخطوط الصوتية لكـــل مجموعة آلـية بشكل كامل دقيق وواضح .

٣ - الاهتمام بمجموعة الوتريات وخصوصا الفيولينه كآلة لحنية لها الدور الأساسى ، فى أداء المؤلفات الأوركسترالية ، وإعطائها الدور الرئيسى ، والابتعاد عن إستخدام آلة الهاربسكورد كآلة مصاحبة مع الأوركسترا .

٤ - إستخدام العزف المتقطع السريع أى الترعيدات Tr والاهتزازات والتريمولو كوسائل لاضفاء أجواء تعبيريه مختلفة ، وإستخدام النوتات المتقطعة Staccato والمتصلة Legato .

٥ - إستخدام التظليل والتلوين الصوتى ، من الانتقال من الصوت الخافت تدريجيا إلى الصوت الأقوى (كريشندو) ، وبالعكس من الصوت القوى إلى الصوت الخافت تدريجيا (ديمينوندو) وهو ما لم يكن مستخدما من قبل ، وما إلى ذلك من الأساليب الجديدة التى تُساعد على النُضج فى التعبير والكمال الفنى فى بساطة مليئة بالمشاعر والانفعالات .

٦ - إستخدام السكتات ببراعة وكتابتها فى المؤلفات الأوركسترالية فى الأوقات غير المتوقعة ، خصوصا فى ذروة القمم التعبيرية حيث يتوقف الأوركسترا ليُعاود الأداء ، وكان لهذا التجديد أثره فى زيادة القوة التعبيرية للمؤلفات الموسيقية .

٧ - إستخدام ألوان جديدة فى الكتابة والعزف مثل التآلفات المفتوحة الهارمونية ، والتى تُسمع مفرداتها متتالية بسرعة أربيجية .

٨ - إرساء أصول القيادة والحركات والاشارات التى يؤديها القائد لارشاد وتوجيه العازفين ودقة تزامنهم ، وتوحيد تلك الاشارات ، والتعارف عليها .

٩ ـ ظهور عصا القيادة التى يمسك بها قائد الأوركسترا ، وذلك لأول مرة على يد ـ شتامبتز ـ فى مدرسة مانهايم ٠

ملاحظات :